# DIE ROMANISCHEN LITERATUREN UND SPRACHEN

## MIT EINSCHLUSS DES KELTISCHEN

VON

HEINRICH ZIMMER · KUNO MEYER
LUDWIG CHRISTIAN STERN · HEINRICH MORF
WILHELM MEYER-LÜBKE

DIE KULTUR DER GEGENWART I.XI,1

HERAUSGEGEBEN VON
P. HINNEBERG

VERLAG VON
B. G. TEUBNER

# DIE KULTUR DER GEGENWART

## IHRE ENTWICKELUNG UND IHRE ZIELE

HERAUSGEGEBEN VON

PAUL HINNEBERG

DIE KULTUR DER GEGENWART

TEIL I ABTEILUNG XI, 1

# DIE ROMANISCHEN LITERATUREN UND SPRACHEN

## MIT EINSCHLUSS DES KELTISCHEN

VON

HEINRICH ZIMMER · KUNO MEYER
LUDWIG CHRISTIAN STERN · HEINRICH MORF
WILHELM MEYER-LÜBKE

194172
10. 2. 25

1909
BERLIN UND LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER

PUBLISHED DECEMBER 1, 1908
PRIVILEGE OF COPYRIGHT IN THE UNITED STATES
RESERVED UNDER THE ACT APPROVED MARCH 3, 1905.
BY B. G. TEUBNER LEIPZIG.

ALLE RECHTE,
EINSCHLIESSLICH DES ÜBERSETZUNGSRECHTS, VORBEHALTEN

# INHALTSVERZEICHNIS.


Seite

I. DIE KELTISCHEN LITERATUREN . . . 1—137

I. SPRACHE UND LITERATUR DER KELTEN IM ALLGEMEINEN . . . . . 1—77

VON HEINRICH ZIMMER

Einleitung . . . . . 1—10

A. Die keltischen Sprachen . . . . 10—46

I. Die Geschichte der keltischen Sprachen . . . . . 10—34
II. Charakteristik und Gliederung der keltischen Sprachen . . . . . 34—46

B. Die keltischen Literaturen . . . . 46—73

I. Der keltische Literatenstand und seine Klassen . . . . . 46—61
II. Die epische Form und der epische Stil . . . . . 61—69
Schlußbetrachtung . . . . . 69—73
Literatur . . . . . 74—77

II. DIE EINZELNEN KELTISCHEN LITERATUREN 78—137

A. DIE IRISCH-GÄLISCHE LITERATUR . . . . . 78—97

VON KUNO MEYER.

Einleitung . . . . . 78—79
I. Die handschriftlich vor dem 11. Jahrhundert erhaltene Literatur . . . . 79—81
II. Die epische Literatur . . . . . 82—85
III. Die historische Literatur . . . . . 85—87
IV. Die Rechtsliteratur . . . . . 87—88
V. Die geistliche Literatur . . . . . 88—91
VI. Die gelehrte Literatur . . . . . 91—92
VII. Die gnomische Literatur . . . . . 92—93
VIII. Die weltliche Lyrik . . . . . 93—95
Literatur . . . . . 96—97

B. DIE SCHOTTISCH-GÄLISCHE UND DIE MANX-LITERATUR . . . 98—113

VON LUDWIG CHRISTIAN STERN.

I. DIE SCHOTTISCH-GÄLISCHE LITERATUR . . . 98—109

I. Die Literatur vor der sprachlichen Trennung vom Irischen . . . . 98—99
II. Ossian und Fingal . . . . . 99—102
III. Die Blütezeit der schottisch-gälischen Poesie . . . 102—105

Seite

IV. Die neuere Poesie . . . . . 105—107
V. Märchen, Sprichwörter und Prosaversuche . . . . . 107—109
VI. Bibel und religiöse Bücher . . . . . 109

II. DIE MANX-LITERATUR . . . . . 110—111
I. Christliche Lehre und Bibel . . . . . 110
II. Weltliche Poesie . . . . . 110—111
Literatur . . . . . 112—113

C. DIE KYMRISCHE (WALISISCHE) LITERATUR . . . . . 114—130

Von LUDWIG CHRISTIAN STERN.

I. Die Quellen der Literatur . . . . . 114
II. Die ältesten Denkmäler der Literatur . . . . . 114—118
III. Die ältere Bardenpoesie und Prosa . . . . . 119—121
IV. Die neuere Bardenpoesie . . . . . 121—125
V. Die spätere Literatur . . . . . 125—128
Literatur . . . . . 129—130

D. DIE KORNISCHE UND DIE BRETONISCHE LITERATUR . . . . 131—137

Von LUDWIG CHRISTIAN STERN.

I. DIE KORNISCHE LITERATUR . . . . . 131—132
I. Die ältesten Denkmäler der Sprache . . . . . 131—132
II. Reste sonstiger Literatur . . . . . 132

II. DIE BRETONISCHE LITERATUR . . . . . 132—136
I. Die ältesten Denkmäler der Sprache . . . . . 132—133
II. Das neubretonische Theater . . . . . 134
III. Balladen und Lieder . . . . . 134—136
IV. Neuere Literatur . . . . . 136
Literatur . . . . . 137

II. DIE ROMANISCHEN LITERATUREN . . 138—446

Von HEINRICH MORF.

Einleitung . . . . . 138—143

A. Frankreich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts . . . 143—168

I. Frankreichs Hegemonie (11.—13. Jahrhundert) . . . . . 144—160
II. Frankreichs Niedergang (14. und 15. Jahrhundert) . . . . . 160—168

B. Italien bis zum Ende des 17. Jahrhunderts . . . 168—199

I. Das Mittelalter . . . . . 168—174
II. Der Humanismus . . . . . 174—181
III. Die Renaissance . . . . . 181—193
IV. Italiens Niedergang . . . . . 193—199

Seite

C. Die kastilische und portugiesische Literatur bis zum Ende des 17. Jahrhunderts . . . . . 199—220

I. Bis zum 15. Jahrhundert . . . . . 199—203
II. Die Zeit der Habsburger (16. und 17. Jahrhundert) . . . . . 203—220

D. Frankreich bis zur Romantik (das 16., 17. und 18. Jahrhundert) . 220—272

I. Die Renaissance des 16. Jahrhunderts . . . . . 221—229
II. Von der Renaissance zum Klassizismus . . . . . 229—239
III. Die klassische Literatur (das Zeitalter Ludwigs XIV. . . . . 239—251
IV. Die Aufklärungszeit . . . . . 251—272

E. Die übrige Romania bis zur Romantik . . . . 272—293

I. Italien im 18. Jahrhundert . . . . . 272—282
II. Spanien und Portugal im 18. Jahrhundert . . . . . 282—288
III. Rätien und Rumänien . . . . . 288—293

F. Das 19. Jahrhundert . . . . . 294—438

I. Die Romantik . . . . . 295—351
II. Die Zeit nach 1850 . . . . . 351—438

Literatur . . . . . 439—446

III. DIE ROMANISCHEN SPRACHEN . . . 447—470

VON WILHELM MEYER-LÜBKE.

Einleitung . . . . . 447
I. Ausdehnung und Einteilung der romanischen Sprachen . . . . . 447—454
II. Das Verhältnis von Lateinisch und Romanisch . . . . . 454—456
III. Das Romanische und die nichtlateinischen Sprachen innerhalb des romanischen Gebietes . . . . . 456—460
IV. Die Entstehung der romanischen Sprachen . . . . . 460—461
V. Der Wortschatz . . . . . 461—462
VI. Die Namenkunde . . . . . 462—468
VII. Die Entstehung der romanischen Schriftsprachen . . . . . 468—469

Literatur . . . . . 470

Register . . . . . 471—490

# DIE KELTISCHEN LITERATUREN.

## I. SPRACHE UND LITERATUR DER KELTEN IM ALLGEMEINEN.

Von

Heinrich Zimmer.

Die Bedeutung der keltischen Sprachen für europäische Altertumsforschung.

Einleitung. Keltische Zunge herrscht heutigentags in den vom Atlantischen Ozean bespülten Grafschaften Süd-, West- und Nordwest-irlands, auf den äußeren und inneren Hebriden und in den entlegenen Strichen der schottischen Hochlande, in einzelnen Fischerhütten der Insel Man, an den Küsten und in dem Berglande von Wales, sowie in dem westlichen Teile der französischen Bretagne, der Niederbretagne. Es sind rund 3000000 Seelen insgesamt, unter ihnen 1000000 Monoglotten, die in diesen Strichen sich noch keltischer Rede bedienen und sich auf fünf neukeltische Literatursprachen verteilen: Irisch-Gälisch, Schottisch-Gälisch, Manx-Gälisch, Kymrisch (Welsch) und Bretonisch; das Bindeglied zwischen Kymrisch und Bretonisch, das einst in Cornwall gesprochene Kornische, ist im 18. Jahrhundert langsam ausgestorben.

In schreiendem Gegensatz zu dieser geringen Zahl Keltisch redender Individuen im Völker- und Sprachgemisch des heutigen Europa steht anscheinend die Rolle, die man nach dem im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts eintretenden Aufschwung der historischen Wissenschaften in engeren und weiteren Kreisen den heutigen keltischen Sprachen zur Aufhellung der ferneren Vergangenheit West- und Mitteleuropas zuwies. Da glaubte mehr wie einer, mit einem mangelhaften Wörterbuch des Neuirischen oder Neukymrischen bewaffnet, ohne praktische Kenntnis dieser Sprachen und ohne Einsicht in das Verhältnis der Lautbezeichnung zu den Lauten sowie in die Geschichte der Laute, den Schlüssel gefunden zu haben, um den ursprünglichen Sinn aller Völker-, Berg-, Fluß- und Ortsnamen der mittel- und westeuropäischen Kulturländer zu erschließen; die tiefere Bedeutung griechischer Wörter und griechischer Götternamen sollte plötzlich klar werden, und selbst Namen von Gebirgen und Flüssen Nordafrikas waren vor Deutung aus dem Keltischen nicht sicher. Eine wahre Keltomanie riß in weiteren wissenschaftlich sein wollenden Kreisen Deutschlands, Frankreichs, Englands ein, die keltische Studien in den Augen philologisch geschulter Männer der Lächerlichkeit preisgab und einen Aufschwung keltischer Sprach- und Altertumsforschung auf Dezennien hemmte.

Dieser auf den ersten Blick schreiende Gegensatz zwischen der geringen Zahl der heutigentags keltische Idiome Redenden, die zudem in den von mittel- und westeuropäischer Kultur entlegensten Strichen leben, und der Bedeutung, die viele diesen keltischen Idiomen für die Altertumsforschung West- und Mitteleuropas beilegten, schwindet bei der Erwägung, daß die heute kaum mehr als 3000000 Seelen umschließenden fünf modernen keltischen Sprachen halbverdorrte Reiser sind an einem einst gewaltigen indogermanischen Sprachstamme, der im 3. Jahrhundert v. Chr. seine grünen Äste vom Galaterland in Kleinasien über Mittel- und Westeuropa bis Kap Finisterre in Spanien und an die Küsten Donegals in Westirland ausbreitete. Kelten spielten durch mehrere Jahrhunderte in ihren Beziehungen zu Italern und Griechen eine wichtige politische Rolle, saßen als herrschende Rasse in Westeuropa und weiten Strecken Mitteleuropas und bilden somit zu mehr oder minder beträchtlichem Teil das Völkersubstrat der heutigen Völker romanischer und germanischer Zunge. Nicht nur in Frankreich und dem dem germanischen Sprachgebiet angehörigen Großbritannien gehen zahlreiche heutige Namen für Berge, Flüsse und Örtlichkeiten auf keltische Rede zurück; auch Rhein (*Rhēnos*) und Main (*Moinos*), Mainz (*Moguntiācum*) und Zarten (*Tarodūnum*), Wien (*Vindobōna*) und Mailand (*Mediolānum*) finden ihre Deutung aus den keltischen Sprachen. Bologna in Oberitalien, sechs Ortschaften namens Boulogne in Frankreich, Banostor in Pannonien, Vidin an der unteren Donau (*Bodon* im Mittelalter bei den Magyaren) haben ihre ursprüngliche Form in einem altkeltischen *Bonōnia*. Mit einem festen Wall umschlossen Keltenstämme im Westen und Süden bis zum 1. Jahrhundert die östlich und nördlich von ihnen sitzenden Germanen von den Trägern der mittelländischen Kultur, den Griechen und Römern, ab, während sie selbst schon früh unter dem Einfluß der griechischen Kolonie Massilia zu Anteil an der höheren Kultur der Mittelmeerländer gelangten. Sie kamen dadurch in jener Zeit gegenüber den in ihrem Rücken sitzenden Germanen in dieselbe Lage wie die Germanen selbst nach der Völkerwanderung zu den hinter ihnen sitzenden Slawen, und die Ergebnisse beider Perioden sind analoge. Die den Germanen vorgelagerten Keltenstämme wurden, indem sie mit der gewonnenen höheren Kultur die Germanen beeinflußten, so die Vermittler mittelländischer Kultur an die Germanen. Zahlreiche gemeingermanische sprachliche Entlehnungen aus der Sprache jener kontinentalen Kelten, zum Teil über die Zeit der ersten germanischen Lautverschiebung hinausgehend, legen Zeugnis dafür ab, wie tief vom 6. bis 1. Jahrhundert v. Chr. der Einfluß der Kelten auf die Germanen gewesen ist. So wanderte, um ein bezeichnendes Beispiel zu wählen, das keltische Wort für 'König' (altgall. *rīx*, Genit. *rīgos*; altir. *rī*, Genit. *rīg*) nebst der dazu gehörigen Ableitung für 'Königsherrschaft' und vom 'König beherrschtes Land' (altkelt. *rīgjon*, altir. *rīge*) vor dem Eintritt der ersten germanischen Lautverschiebung, also spätestens im 5. Jahrhundert v. Chr., zu

den Germanen (got. *reiks* König, oberdeutsch *rīch* in 'Heinrich', 'Dietrich' und got. *reiki* 'Herrschaft, Obrigkeit', altnord. *rīki*, angelsächs. *rīce*, altsächs. *rīki*, althochdtsch. *rīhhi*, mittelhochdtsch. *rīche*, neuhochdtsch. 'Reich'), ganz wie um ungefähr 600 Jahre später die Germanen ihre Bezeichnung für 'Mann aus vornehmem Geschlecht' (altnord. *konungr*, angelsächs. *cyning*, altsächs. *kuning*, althochdtsch. *chuning*, mittelhochdtsch. *künic*, neuhochdtsch. König) den hinter ihnen sitzenden Litauern (lit. *kuningas* 'vornehmer Herr') und Slawen (altslaw. *kŭnęzĭ*, russ. *knjazĭ* 'Fürst', poln. *książę*, wend. *knjez*) abgaben. Mit der keltischen Bezeichnung für 'König' übernahmen die Germanen zugleich das keltische Wort für den 'Boten, Beauftragten des Königs' (altgall. *ambactus*, altkymr. *amaeth*), in got. *andbahts* 'Diener', *andbahti* 'Dienst', angelsächs. *ambiht* 'Amt', altsächs. *ambaht-skepi*, althochdtsch. *ambaht*, *ambahti* 'Dienst, Amt', mittelhochdtsch. *ambet* und *ammet*, neuhochdtsch. *Amt*, so daß 'Reich' und 'Amt' in unserer Sprache neben manchem anderen Wort als Zeugen stehen für den Einfluß der Kelten auf die Germanen um die Mitte des 1. Jahrtausends v. Chr.

Es liegt also der Keltomanie in erster Hälfte des 19. Jahrhunderts die richtige Tatsache zugrunde, daß für die Altertumsforschung West- und Mitteleuropas die Heranziehung auch der heutigen keltischen Idiome in vieler Hinsicht von allererster Bedeutung ist. Seit Caspar Zeuß in seiner die keltische Sprachwissenschaft begründenden Grammatica celtica im Beginn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1853) den Grund zur historischen Betrachtung der neukeltischen Sprachen und damit zu ihrer richtigen Verwertung für ältere Perioden gelegt hat, treten die Fehler der Keltomanen in der Verwendung der heutigen keltischen Sprachen für die europäische Altertumsforschung mehr und mehr zurück, zumal noch im Verlauf die Erkenntnis in weitere Kreise drang, daß die früher bewußt und unbewußt beliebte glatte Gleichsetzung der Begriffe prähistorisch und keltisch für West- und Mitteleuropa ein grober Fehler war.

Anders geartet, aber nicht minder bedeutsam ist die Rolle, welche die beiden Zweige der Inselkelten im Mittelalter in der Kulturentwickelung und dem Geistesleben der romanischen und germanischen Völker gespielt haben. Einmal die Iren im 7. bis 10. Jahrhundert unserer Zeitrechnung und dann die Bretonen im 11. bis 13. Jahrhundert.

Irlands Anteil an der Kulturentwickelung im 7.—10. Jahrhundert.

Im 6. Jahrhundert n. Chr. war durch germanische und romanische Zunge die keltische Sprache auf das Gebiet der damals noch unabhängigen Keltenstämme, d. h. auf Irland, die Westhälfte Britanniens und die Bretagne eingeschränkt. Germanen hatten die alte Welt in Trümmer geschlagen, wobei griechisch-römische Kultur in West- und Mitteleuropa, einschließlich Oberitalien, unter dem Schutt begraben wurde. Für den Zustand der Bildung in Gallien ist es bezeichnend, daß der aus einer römischen Familie stammende, Bischöfe zu seinen Ahnen zählende berühmte Historiker Gregor von Tours († 594) zugesteht, daß er im Lateinischen das Geschlecht der

Wörter verwechsele, die Kasus falsch setze und die Rektion der Präpositionen ihm Schwierigkeiten mache. Der beredteste Zeuge für den allgemeinen Niedergang der Bildung selbst in Ober- und Mittelitalien ist Papst Gregor der Große: er wurde 540 in Rom als Patriziersohn geboren, dem die Mittel der Eltern gestatteten, alle in Rom damals erreichbare profane Bildung sich anzueignen; dann trat er in ein Kloster, ging als päpstlicher Nuntius nach Konstantinopel, wurde Abt eines Klosters und festigte als eine der bedeutendsten Gestalten auf dem päpstlichen Stuhl von 590—604 die Grundlagen der römischen Hierarchie. Gregor nun konnte nach eigenem, mehrfach wiederkehrendem Geständnis kein Griechisch. Noch 200 Jahre später wagte es der geistreiche und gelehrte Spanier Claudius, die Versammlung italischer Bischöfe, vor der er seine Ansichten über den Bilderkultus — er verwarf ihn — verteidigen sollte, eine 'Versammlung von Eseln' zu nennen. Der Mann, der für die gescholtenen italischen Bischöfe damals die Verteidigung des Bilderdienstes übernahm — es war der in der Lombardei lebende Ire Dungal —, ist der Repräsentant des Landes, in dem bei dem Niedergang der Kultur des Abendlandes die griechisch-römische Bildung eine Zuflucht gefunden hatte, und von dem aus diese griechisch-römische Bildung, in die Formen des Christentums gegossen, im 7. bis 10. Jahrhundert unter Romanen und Germanen des Frankenreiches neu gepflanzt wurde.

Stand der Bildung in irischen Klosterschulen.

Nach dem von Römern nicht betretenen Irland war im 4. Jahrhundert das Christentum von Britannien aus hinübergebracht worden: es war das abendländische Christentum aus zweiter Hälfte des 4. Jahrhunderts gewesen, in welchem durch den Massenübertritt der Gebildeten die klassische Bildung jener Zeit eine bedeutende Rolle gespielt hatte, und in dem namentlich bei den geistigen Führern auch im Abendland lebendige Kenntnis des Griechischen vorhanden gewesen war; also das Christentum, das in seinen Hauptvertretern wie Basilius sich wild aufbäumte, als der Apostat Julian den Christen den Unterricht in den heidnischen Klassikern verbieten wollte. Die Wogen der Völkerwanderung, die dann Westeuropa einschließlich Großbritannien im 5. Jahrhundert schwer heimsuchten, schlugen nicht an Irlands Küsten; und während das Abendland rettungslos in den Sumpf der Barbarei zu versinken schien, entstand in dem isolierten Irland eine Pflanzstätte christlich-antiker Bildung nach der anderen. Bangor und Armagh in Ulster, Clonmacnois auf der Grenze von Leinster und Connaught, Lismore im Süden sind am Ende des 6. Jahrhunderts nur einige der bekanntesten Klöster Irlands. Die Bildung, die hier gepflegt wurde, stand weit über der eines Gregor von Tours und Gregor des Großen; sie knüpfte in ununterbrochener Reihenfolge an die des 4. Jahrhunderts; Muster des klassischen Altertums wie Vergil, Horaz, Ovid wurden neben kirchlichen Schriften in den Klöstern gelesen; Kenntnis des Griechischen und damit Zugang zu den ersten Quellen des Christentums war hier zu finden: wir haben das Zeugnis, daß ein mit dem des Griechischen unkundigen großen

Gregor gleichzeitig lebender Abt von Bangor in Ulster, Sinlan (Mosinu Mac Cumin † 610), einen von einem griechischen Weisen verfaßten Computus auswendig lernte, und sein Verwandter und Zögling Mocuoroc Mac Cumin Semon schrieb dieses griechische Denkmal nach Diktat seines Lehrers auf der 'Gehölz von Dunlethglaisse' (heute Downpatrick) genannten Insel nieder, 'damit es nicht aus der Erinnerung schwinde'.

Der Wandertrieb irischer Mönche und ihre Mission auf dem Kontinent.

Neben der Gelehrsamkeit ist für das irische Mönchtum vom 6. Jahrhundert an charakteristisch eine starke Wanderlust. Derselbe Trieb, der in Ägypten Christen in die Wüste führte, veranlaßte schon im frühen 6. Jahrhundert einzelne irische Mönche oder mehrere zusammen in Gruppen von 3, 7 oder 12 unter einem Führer sich von den großen Mönchskolonien — was die irischen Klöster damals waren — zu einer Art Anachoretenleben zu trennen. Mit Inselchen in den Seen und Flüssen Irlands nicht fern von den eine Art Stadt bildenden Klöstern begnügte man sich zuerst; von hier ging man dazu über, sich auf die zahlreichen, überall der irischen Küste in größerer oder geringerer Entfernung vorliegenden Inseln zurückzuziehen, *in mari cremum quaerere*, wie der Ausdruck lautet; und als auch diese keine Einsamkeit mehr boten, vertraute man sich in gebrechlichen Fahrzeugen dem nördlichen Ozean an *ad quaerendum in oceano desertum:* so kamen irische Mönche allmählich über Hebriden, Orkneys, Schettlandinseln bis Island, vielleicht sogar an die Küste von Grönland und Nordamerika. Dieselbe Wanderlust, verbunden mit dem Trieb nach größerer Zurückgezogenheit, führte zu gleicher Zeit andere Iren nach Südwestbritannien, von hier nach der aremorikanischen Bretagne und weiter ins Frankenreich der Merowinger. Folgenschwer wurde ein solcher Zug, den um 590 — also zu Lebzeiten der beiden als Vertreter abendländischer Bildung im Frankenreich und in Italien genannten Gregore — ein Ire mit dem kirchlich lateinischen Namen Columban unternahm. Von dem Kloster Bangor in Ulster, über dessen klassische Bildung gerade zu jener Zeit wir ein Zeugnis hörten, brach er mit 12 Genossen auf, unter denen der in der Folge bekannteste Gallus war. Von der Loiremündung, wo sie landeten, durchzogen sie das Frankenreich und ließen sich in der Einsamkeit der Vogesen (Anegray) zu beschaulichem Leben nieder. Die Zustände im Frankenreich zu jener Zeit führten aber dazu, daß Columban und seine Genossen über ihren nächsten Zweck hinauswuchsen, Missionare und Lehrer des Volkes wurden, in dessen Mitte sie zu beschaulichem Leben sich niedergelassen hatten. Am Orte ihrer ersten Niederlassung (Anegray) gründeten sie zuerst eine Missionsstation, bald eine zweite auf den Trümmern des verlassenen römischen Badeortes Luxovium (Luxeuil) und eine dritte in Fontaines. Nach mehr als zehnjähriger Wirksamkeit von den verkommenen Machthabern im Merowingerreich zum Rücktransport nach Irland bestimmt gelang es Columban mit seinen Genossen unter Überwindung mancher Fährlichkeiten um 610 ins Alemannenland zu entkommen. In Bregenz am Bodensee waren diese irischen Mönche drei Jahre als

Missionare tätig, von wo Columban mit einem Teil der Gefährten 613 ins Langobardenland zog und am Fuße der Apenninen das Kloster Bobbio stiftete, das durchs ganze Mittelalter den Ruhm hatte, eine Pflegestätte der Bildung im weitesten Sinne zu sein; der in Bregenz krank zurückgebliebene Gallus zog mit 12 Genossen, die er um sich sammelte, tiefer ins Alemannenland und gründete im wilden Steinachtale eine Missionsniederlassung, aus der die Erzieherin des Alemannenlandes, die Abtei St. Gallen, erwuchs.

Die Kunde, die von der Wirksamkeit dieser Männer nach Irland drang, verbunden mit dem Umstand, daß im zweiten Viertel des 7. Jahrhunderts das christliche Irland in nähere Beziehung zum Haupt der römischen Kirche getreten war, führte im Laufe des 7. Jahrhunderts zahlreiche irische Mönche ins Frankenreich, wo sie an vielen Orten Missionsstationen errichteten, aus denen Franken und Alemannen als Schüler hervorgingen. Am Ende des 7. und im Beginn des 8. Jahrhunderts erstreckt sich ein breiter Gürtel solcher irischen Missionsniederlassungen von den Mündungen der Maas und des Rheines bis Rhone und Alpen: soweit sie nicht von Iren direkt gegründet, sind sie Töchter einer irischen Niederlassung. Selbst nach jenseits des Rheines in die östlichen Sitze der Franken und zu den vom fränkischen Reich unabhängigen Bayern dringt das Missionswerk der Iren vor, wobei gegen Ende des 7. Jahrhunderts der Ire Kilian mit seinen Genossen Colman und Totman im Grenzgebiete Ostfrankens und Thüringens den Märtyrertod erleidet.

Die irischen Gelehrten im Karolingerreich.

Höhere Aufgaben erwarteten die Iren von der zweiten Hälfte des 8. bis ins 10. Jahrhundert in dem von ihnen zum Teil dem Christentum gewonnenen Frankenreich der Karolinger. Angelsachsen strömten schon durchs ganze 7. Jahrhundert nach Irland, um in irischen Klöstern ihre theologische und gelehrte Bildung zu vollenden: 'von herdenartiger Menge lernender Schüler voll', 'gleich dem Pole durch die lichtverbreitenden Strahlen funkelnder Sterne der Wissenschaft geziert' nennt gegen das Jahr 690 der Angelsachse Aldhelm Irland mit neidischem Blick. Auch einzelne Franken lockte es, dorthin zur Ausbildung zu gehen, woher die verehrten Lehrer kamen. Als aber Pipins tatkräftiger Sohn Karl die Fürsorge für die Bildung seiner Franken und der übrigen ihm unterworfenen Völker übernahm, bot sich für irische Gelehrte im Frankenreich selbst ein dankbares Feld, und Karl der Große nahm sie mit offenen Armen auf. Wie im 7. Jahrhundert überall im Frankenreich der Merowinger irische Mönche als Glaubensboten auftreten, um heidnische Germanen dem Christentum und den ersten Segnungen der Kultur zuzuführen, so erscheinen von Ende des 8. Jahrhunderts überall im Frankenreich der Karolinger an gelehrten Schulen und in Klöstern Iren als Schreiblehrer und Unterweiser in allen damals gepflegten Disziplinen des Wissens, der Grammatik, Dialektik, Rhetorik, Astronomie und Arithmetik.

Ein irischer Gelehrter mit dem kirchlich lateinischen Namen Clemens wurde von Karl zum Lehrer seines Enkels, des nachherigen Kaisers

Lothar, bestimmt und der Hofschule vorgesetzt, in die im ersten Viertel des 9. Jahrhunderts aus Fulda und anderen Klöstern die fähigsten jungen Leute geschickt wurden, um unter Clemens Grammatik zu studieren; unter ihm soll sich auch die allbekannte Geschichte von den reichen, aber faulen und den armen, aber fleißigen Schülern abgespielt haben. — Gleichzeitig mit Clemens lebte in St. Denis und wahrscheinlich an der Hofschule tätig der Ire Dicuil: er ist Grammatiker und Metriker, speziell aber Astronom und Geograph, von dem ein zwischen 814 und 816 verfaßtes astronomisches Werk und ein bekanntes, wissenschaftlich wertvolles Lehrbuch der Geographie aus dem Jahre 825 herrühren. — Mit beiden Genannten gleichzeitig lebte und wirkte unter Karl und seinem Nachfolger an verschiedenen Stellen des Frankenreiches der Ire Dungal: im Auftrage Karls verfaßte er 811 ein wissenschaftliches Gutachten über zwei Sonnenfinsternisse des vorhergehenden Jahres; nach längerem Aufenthalt in St. Denis und im Kloster des heiligen Augustin bei Pavia wurde er 825 der Akademie von Pavia vorgesetzt, welcher die Schüler aus Mailand, Brescia, Lodi, Bergamo, Vercelli, Como, Genua zugewiesen wurden; als Rektor von Pavia verteidigte er 827, wie vorhin erwähnt, die oberitalischen Bischöfe gegen den Spanier Claudius. — Schon eine Generation vor diesen drei Männern wirkte in Ostfranken, tief im Bayernlande, ein anderer gelehrter Ire, Virgil. Als Abt des südirischen Klosters 'Kuhfeld' (altir. *Achad bō*, heute Aghaboe) hatte er 743 Irland verlassen, weilte bei Pippin zwei Jahre und wurde von ihm dem Bayernherzog Odilo empfohlen, der ihn 747 zum Bischof von Salzburg machte; zugleich Abt von St. Peter in Salzburg stand er der Diözese bis zu seinem Tode im Jahre 784 vor. Als Apostel der Slawen Karantaniens, Urheber des wichtigen Verbrüderungsbuches von St. Peter und durch andere Seiten seiner fast 40jährigen Tätigkeit in Bayern ist er neben Bonifatius die bedeutendste Persönlichkeit der deutschen Kirchengeschichte des 8. Jahrhunderts. An wissenschaftlichem Geiste überragte er jenen weit. Dies führte zu einem Zusammenstoß. Virgil vertrat als weißer Rabe auf dem Kontinent im 8. Jahrhundert die Kugelgestalt der Erde und lehrte, daß es Antipoden gebe, denen Sonne und Mond auch scheine. Entsetzt über diese kosmologischen Anschauungen denunzierte Bonifatius den Virgil in Rom bei Papst Zacharias, der indessen offenbar den wissenschaftlichen Interessen Virgils mehr Verständnis als der beschränktere Bonifaz entgegenbrachte und in einer uns unbekannten Weise die Angelegenheit so erledigte, daß Virgil noch 35 Jahre seinem Bistum erhalten blieb. In Irland hatte man den gelehrten Landsmann nicht aus den Augen verloren, irische Annalen melden seinen Tod, wobei sie ihm den bezeichnenden Beinamen 'der Geometer' geben.

Aus der großen Zahl der im Frankenreich tätigen gelehrten Iren seien für Mitte und zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts noch drei ausgehoben. Hauptpflanzstätte der Bildung für Oberdeutschland war für mehr als drei Jahrhunderte die irische Gründung im wilden Steinachtale, St. Gallen. Alle

die irischen Mönche und Gelehrten, die vom 8. Jahrhundert ab von der Somme-, Maas- oder Rheinmündung aus die Rheinstraße hinaufzogen, um zu den Reliquien der Apostel Petrus und Paulus zu wandern, suchten es möglich zu machen, sei es auf der Hinfahrt, sei es auf der Rückfahrt, die berühmte Gründung ihres Landsmannes Gallus zu besuchen. Manche ließen sich zum Bleiben bestimmen. Der Bedeutendste unter ihnen ist Moengal. Er war als designierter Abt von Bangor in Ulster, wo Gallus einst seine Bildung genossen hatte, auf der Rückreise von Rom mit seinem Onkel Marcus, vermutlich Klosterbischof von Bangor, um 850 nach St. Gallen gekommen. Durch seine Gelehrsamkeit imponierte er den St. Gallener Mönchen, und sie überredeten ihn, dauernd bei ihnen zu bleiben. Unter dem Klosternamen Marcellus stand er an 20 Jahre der St. Gallener Klosterschule vor, und es sind noch heute von ihm in den Jahren 853, 855, 860 ausgefertigte Urkunden erhalten. Als seine speziellen Schüler werden Notker, Ratpert und Tuotilo genannt, die, nachdem Iso sie in der Theologie vorgebildet hatte, Moengal, 'in der Theologie und den schönen Wissenschaften gleich hervorragend, in die sieben freien Künste, hauptsächlich aber in die Musik einführte'. Die Zeit dieser drei Schüler Moengals bildet den Glanzpunkt von St. Gallens Ruhm, in ihnen hat die St. Gallener Sängerschule ihren ersten Höhepunkt erreicht. Das St. Gallener Totenbuch erwähnt seinen Tod zum 30. September (871) als *obitus Moengal cognomento Marcelli viri doctissimi et optimi.* Es blieb V. Scheffel vorbehalten, das Bild des Mannes zu verzerren.

Kurz vorher, ehe Moengal in St. Gallen eintrat, um 848 erschien eines Tages bei Schneegestöber und grimmer Kälte müde und hungrig im Domstift zu Lüttich ein irischer Gelehrter mit Namen Sedulius. Einen Mann von seiner gelehrten Bildung konnte man hier gebrauchen, und er ist von 848—858 in Lüttich, Köln und Metz als Lehrer und Schriftsteller tätig. Er besaß neben theologischer Bildung Kenntnisse in der Mythologie und Geschichte der Alten, beherrschte die lateinische Sprache in vollendeter Weise und war mit dem Griechischen wohl vertraut, wie auch noch ein von seiner Hand geschriebener griechischer Psalter uns erhalten ist.

Mindestens gleichstehend den genannten irischen Gelehrten an Umfang des Wissens, an Originalität des Denkens sie übertreffend war ihr Landsmann Johannes, der sich bald den Beinamen *Scottus* 'Ire', bald *Eriugena* 'in Irland geboren' beilegte. Auch er kam um 840 ins Frankenreich, wo er das Glück hatte, bald eine Stelle an der Hofschule des wißbegierigen westfränkischen Herrschers Karls des Kahlen zu finden, der er später sogar vorgesetzt wurde; er lebte noch 877. Gelegenheitsgedichte in lateinischer und griechischer Sprache für seinen Gönner Karl den Kahlen sind erhalten; im Auftrage des letzteren machte er eine lateinische Übersetzung der Schriften des sogenannten Dionysius Areopagita, in denen der Neuplatonismus christianisiert auftritt. Sein Hauptwerk ist jedoch sein vor 865 abgefaßtes System der Philosophie (περὶ φύσεως μερισμοῦ *id est De divi-*

*sione naturae*), in dem er es wagte, die Philosophie als selbständige und ebenbürtige Wissenschaft neben die Theologie zu stellen. Der Arm Karls des Kahlen schützte den gelehrten Iren vor der Notwendigkeit, in Rom sich wegen einer Schrift über die Prädestinationslehre verantworten zu müssen. Johannes Eriugena war der hervorragendste Vertreter christlich-antiker Bildung, den Irland in jenen Jahrhunderten nach dem Kontinent schickte; schon aus einem Grunde: Kenntnis des Griechischen ist in jener Zeit im Abendland der höchste Ausdruck dieser Bildung, und hierin war Johannes allen seinen damaligen Landsleuten überlegen. Wo immer aber im Frankenreich im Laufe des 9. Jahrhunderts jemand Griechisch kann, steht er unter dem Verdacht, ein Ire zu sein, oder bei einem Iren in die Schule gegangen zu sein.

Der Anteil der Iren an der Erhaltung älterer Literatur

Zur Aneignung und für den Betrieb der Wissenschaften waren neben tüchtigen Lehrern damals ebenso wie heute Bücher nötig. Diese Bücher aber, d. h. Handschriften, waren in dem Frankenreich der Merowinger und Karolinger infolge der Verheerung der Völkerwanderung fast ebenso selten wie die Gelehrten. Dies ist die zweite Lücke, in die die irischen Mönche des 7. und 8. Jahrhunderts und die irischen Gelehrten des 9. Jahrhunderts helfend eintraten. Zur Reiseausrüstung des irischen Mönches im 7. Jahrhundert wie des irischen Gelehrten im 9. Jahrhundert gehörte ein lederner Quersack mit Schreibtäfelchen und einer kleinen Handbibliothek. Von Moengal berichtet Ekkehart ausdrücklich, daß er die Bücher, die er und sein Onkel auf der Reise mit sich führten, für sich und das Kloster zurückbehielt, während die sonstigen Besitztümer den in die Heimat ziehenden Genossen gegeben wurden. So kamen Bücher in Fülle nach allen Klöstern des Frankenreiches, die im 7. Jahrhundert von Iren gegründet wurden, oder in die irische Mönche und Gelehrte bis zum 10. Jahrhundert, sei es dauernd, sei es vorübergehend, eintraten. Die öffentliche Klosterbibliothek von Bobbio besaß nach einem Katalog des 10. Jahrhunderts allein 40 Bände als Geschenk eines Iren Dungal. In dem gegen 850, aber vor Moengals Ankunft verfaßten alten Katalog der St. Gallener Bibliothek werden an der Spitze vor dem Sachkatalog 30 Bände 'in irischer Schrift' aufgeführt. In Irland hatte sich nämlich im 5. und 6. Jahrhundert während der Isolierung ein eigenartiger Duktus des lateinischen Alphabets herausgebildet, den auch die Angelsachsen im 7. Jahrhundert von irischen Lehrern annahmen. Diese irische Schrift ermöglicht es uns, zu bestimmen, was von irischen, d. h. von Iren geschriebenen Handschriften aus jener Zeit sich noch auf dem Kontinent befindet. Die Zahl der vollständigen Handschriften, Fragmente und Blätter von derartigen Handschriften aus dem 7. bis 11. Jahrhundert beträgt heutigentags 117 in kontinentalen Bibliotheken ohne die irischen Handschriften in den beiden großen Sammelbecken mittelalterlicher Handschriften, der Vaticana in Rom und der Bibliothèque nationale in Paris. Erwägt man, daß von den 30 Handschriften in irischer Schrift des alten St. Gallener Katalogs unter den auf uns gekommenen

117 in kontinentalen Bibliotheken sich nur eine vollständige befindet und zehn in Sammelbänden erhaltene Fragmente von Handschriften mit irischer Schrift, so bekommt man einen annähernden Maßstab, welche Handschriftenschätze aus Irland in jenen Jahrhunderten nach dem Kontinent gekommen sein müssen, um die durch die Stürme der Völkerwanderung hier gerissenen Lücken auszufüllen. Was von Schriften über göttliche und menschliche Dinge im 8. bis 10. Jahrhundert von den Gelehrten jener Zeit geschätzt wurde, hat seinen Repräsentanten unter diesen Handschriften und befand sich, wie durch die alten Kataloge des 9. und 10. Jahrhunderts bezeugt wird, in den beiden Klöstern — Bobbio und St. Gallen —, die als Repräsentanten irischer Bildung auf dem Kontinent fürs 9. Jahrhundert gelten können: neben der Theologie im weitesten Sinne wurden Grammatik, Metrik, Astronomie, Medizin gepflegt und nicht zum wenigsten die Vorbilder klassischen Altertums, vor allem Horaz, Virgil, Ovid, Juvenal, Martial, Persius, Terenz, Cicero sind häufiger vertreten. Unsere Kenntnis der lateinischen Literatur des Altertums würde ohne diese Iren noch viel lückenhafter sein, als sie es jetzt schon ist: von manchen Klassikern gehören die irischen Handschriften und die Abschriften von ihnen zu den wertvollen der Überlieferung; andere minder hervorragende Werke der lateinischen Literatur sind überhaupt nur so auf uns gekommen, daß sie mit der christlich-klassischen Bildung vor der Isolierung Irlands im Zeitalter der Völkerwanderung dorthin gelangt waren und von gelehrten Iren im 8. und 9. Jahrhundert in Abschriften wieder nach West- und Mitteleuropa gebracht wurden. Zu verkennen ist allerdings nicht, daß manche lateinische Handschrift mit irischem Duktus aus dem 9. bis 11. Jahrhundert auch von den auf dem Kontinent weilenden irischen Gelehrten von älteren kontinentalen Handschriften abgeschrieben sein kann. Es darf jedoch dies Moment nicht überschätzt werden, da nach sicheren Zeugnissen — Moengal in St. Gallen im 9. Jahrhundert, Marianus Scottus in Regensburg im 11. Jahrhundert — die nach dem Kontinent kommenden Iren sehr bald den kontinentalen, sogenannten fränkischen Duktus der Lateinschrift annahmen, da die Handschriften mit dem irischen Duktus in kontinentalen Klöstern zum Lesen ähnlich unbequem waren, wie heute einem Franzosen oder Engländer ein lateinisches Buch in sogenannter deutscher Schrift sein würde, und daher, wie der alte St. Gallener Katalog gegen 850 ausweist, in den Klosterbibliotheken beiseite gestellt wurden. Ausgeglichen, und mehr als das, wird das bei Anlegung des irischen Duktus als Maßstab für Herkunft der Handschriften für Irland sich etwa ergebende Mehr durch den Umstand, daß wir umgekehrt manche wertvolle lateinische Handschrift des 8. bis 11. Jahrhunderts mit kontinentalem Duktus haben, deren Vorlage aus Irland gekommen und nach gemachter Abschrift untergegangen ist. Wir haben hierfür schlagende Beispiele.

Aber nicht nur Bewahrer und Überlieferer älterer klassischer und kirchlicher Literatur waren diese irischen Gelehrten; sie waren auch pro-

duktiv literarisch tätig. Von Columban, dem Gründer Bobbios, über Clemens, den magister palatinus Karls bis auf den Johannes Eriugena, den Rektor an der Hofschule Karls des Kahlen, sind die Iren zu bedeutendem Teile die Träger der gelehrten und schönen Literatur in lateinischer Sprache fürs 7. bis 10. Jahrhundert, wo ohne sie eine große Lücke klaffen würde. Sie bilden also auch in der Hinsicht das Bindeglied zwischen Altertum und Mittelalter.

Nicht der geringste Wert aber der aus dem 8. bis 11. Jahrhundert in unseren kontinentalen Bibliotheken erhaltenen Handschriften irischer Herkunft und Fragmenten von solchen besteht darin, daß in 44 derselben größere oder geringere Stücke und Bruchstücke altirischer Sprache des 8. bis 11. Jahrhunderts in zeitgenössischer Lautwiedergabe uns erhalten sind, auf Grund deren C. Zeuß die Grammatik der altirischen Sprache schrieb und so mit seiner Begründung einer historischen Grammatik der erhaltenen keltischen Dialekte die keltische Philologie schuf.

Die Mission der Iren auf dem Kontinent war mit Ende des 9. und beginnendem 10. Jahrhundert erfüllt. Zwar dauern die Wanderungen irischer Mönche, besonders in den Gebieten des Rheines auf den alten Wanderstraßen, noch durchs 11. Jahrhundert, ja länger fort, aber es ist nur mehr die ihnen innewohnende Wanderlust, die sie treibt, in der Fremde als Klausner ihr Leben zu beschließen. Sie sind als Glaubensboten nicht mehr nötig und noch weniger vom 10. Jahrhundert ab als Lehrer unter Romanen und Germanen, die anfingen, ihre irischen Lehrmeister zu übertreffen und, wofür wir Zeugnisse haben, verächtlich auf die unter ihnen erscheinenden irischen Epigonen herabzublicken. Es war nämlich in Irland selbst, das mit dem Vikingerzeitalter gewissermaßen seine Völkerwanderung erlebte, ein allgemeiner Niedergang des geistigen Lebens eingetreten, der bewirkte, daß Irland selbst vom 10. Jahrhundert ab keine Gelehrten mehr aufzuweisen hatte wie die aus der Fülle der Iren auf dem Kontinent oben ausgewählten Repräsentanten irischer Bildung des 8. und 9. Jahrhunderts. Gewiß war unter den letzteren kein originaler Kopf; den Ruhm, der Erkenntnis neue Bahnen geöffnet zu haben, kann keiner unter ihnen beanspruchen. Aber als Lehrer auf allen Gebieten des damaligen Wissens, als Inhaber und Träger einer höheren Kultur, als zu jener Zeit auf dem Kontinent heimisch war, haben sie Romanen und Germanen das in Irland bewahrte geistige Erbe des Altertums übermittelt: sie haben, auf den von ihren missionierenden Landsleuten im 7. Jahrhundert zum Teil gegrabenen Fundamenten weiterbauend, als Schulmeister West- und Mitteleuropas im 8. und 9. Jahrhundert für die abendländische Kultur auf dem Kontinent in erster Linie die Grundsteine gelegt, auf denen unsere Zeit fortbaut.

Der Einfluß britischer Kelten auf die Literatur im Mittelalter.

Auf anderem Gebiete liegt die Einwirkung, die 200 Jahre später von einem Gliede des zweiten Zweiges der Inselkelten, des britischen, auf die Völker romanischer und germanischer Zunge ausgeübt wurde: es sind

Erzeugnisse der Phantasie der Kelten britischer Zunge, wesentlich in der Gestalt, die sie bei den Bretonen gewonnen hatten, die im 12. und 13. Jahrhundert bedeutenden Einfluß auf das Geistesleben des Abendlandes gewannen, einen Einfluß, der bis auf unsere Tage in der Literatur fortlebt.

Vor den Einfällen und Raubzügen der Sachsen in Südbritannien flüchteten im 5. bis 7. Jahrhundert fortwährend Scharen von britischen Kelten an die Gestade des gegenüberliegenden aremorikanischen Küstenlandes, das nur dünn mit sprachlich romanisierten Bewohnern besetzt war. Sie brachten ihr Christentum, ihre Einrichtungen mit und bewahrten ihr britisches Keltenidiom in der neuen Heimat, nach ihnen Britannia minor (Bretagne) genannt. Es gelang ihnen, ihre Herrschaft und damit ihre Sprache immer weiter nach Osten in dem alten Aremorica vorzuschieben, so daß in der Zeit der größten Ausdehnung bretonischer Macht im 9. Jahrhundert bretonische Zunge fast bis zu einer Linie Avranches-Rennes-Nantes vorgedrungen war, wenn auch im östlichen Teil noch stark durchsetzt mit sprachlich nicht assimilierten Romanen. Von geistigen Gütern hatten diese Briten alte gemeinkeltische und britische Sagenelemente und Sagenzüge mitgebracht; vor allem aber begleitete sie in die neue Heimat die Figur des nationalbritischen Sagenhelden Arthur. In den Kämpfen gegen Sachsen und Angeln in zweiter Hälfte des 5. Jahrhunderts britische Scharen anführend und an verschiedenen Punkten des bedrohten Gebietes siegreich, wurde Arthur bald nach seinem Tode bei der weiter wachsenden Übermacht der germanischen Eroberer der Nationalheros der Briten, von dessen Wiederkehr man die Verjagung der verhaßten Eindringlinge erwartete. Überall, wo Briten auf der Bresche standen gegen germanische Eindringlinge, gegen Angeln am Hadrianswall, wie gegen Sachsen in den Bergen von Wales und Cornwall, erzählte man Arthurs Taten und ließ sich durch sie anfeuern. Sowohl hoch oben in Britannien (Cumberland) als in Cornwall wehrte man sich tapfer gegen Angeln und Sachsen bis ins letzte Viertel des 10. Jahrhunderts, in Wales sogar noch 300 Jahre länger, und als man politisch unterlegen war, da dauerte der geistige, passive Widerstand gegen den gleich dem leibhaftigen Teufel gehaßten *Sais* 'Engländer' (eigentlich 'Sachse' aus *Saxo*) fort, in Wales mehr oder weniger versteckt bis heute; natürlich ist, daß hier in Britannien der Charakter der Arthursage als reine Heldensage gewahrt blieb, und so kennt der um die Wende des 8. und 9. Jahrhunderts schreibende südwelsche Historiker Nennius den Arthur nur als *dux bellorum*, der mit den britischen Königen (*cum regibus Britonum*), also als ihr Feldherr, kämpfte.

Entwickelung der Arthursage in der Bretagne.

Andere Wege schlug die Arthursage bei den Briten der neuen Kolonie in Kleinbritannien ein. Bei ihnen mußten die Kämpfe gegen Angeln und Sachsen, die den Hintergrund der Sage bildeten, nach und nach verblassen und unverständlich werden, zumal als vom 7. Jahrhundert an die bis dahin engen Beziehungen zu den Volksgenossen des Mutterlandes sich

mehr und mehr lockerten, in dem Maße als sich die sächsische Herrschaft über Somerset, Devonshire nach Cornwall ausbreitete. So wurde in Kleinbritannien Arthur, zuerst nur Träger der alten Heldensage, zum Träger der aremorikanisch-britischen Sage überhaupt: er gab den Kristallisationspunkt ab für die aus der alten Heimat mitgebrachten gemeinkeltischen und britischen Sagenelemente, der weiterhin anzog, was im Laufe der Jahrhunderte, bis ins 11. Jahrhundert, aus bretonischer Geschichte in die Sage geriet, und was durch die Berührung der Bretonen mit ihren fränkischen und romanischen Nachbarn an Sagenelementen nach der Bretagne kam. Es wurde also die aus der gemeinbritischen Heldensage des 5. und 6. Jahrhunderts entstandene bretonische Arthursage zunächst nach Örtlichkeiten und Personen stark bretonisiert: so kamen um nur einiges zu nennen, der Wald von Bréchéliant (Brocéliande) und die Quelle Bérenton (Baranton), bekannte Örtlichkeiten der Bretagne, in die Sage, ferner Nantes, Vannes (Guenet, Gohennet), Carhais u. a.; so Erec, Karadoc Briebras (Karadoc Brechbras) und der bis heute in bretonischer Sage lebende mächtige Herrscher der Niederbretagne Gradlonus magnus de Finibus terrae in zwei Figuren, als Grahelent de Fine posterne und Graislemier (entstellt aus Graelen meur). Dadurch, daß die den aremorikanischen Bretonen allmählich unverständlich gewordene geographische Grundlage der alten mitgebrachten Heldensage nicht getilgt, entstand in der bretonischen Arthursage ein geographisches Halbdunkel: bald sind die Figuren an Örtlichkeiten, die wir in Großbritannien suchen müssen, bald an solchen, die sicher in der aremorikanischen Kleinbretagne liegen, ohne daß die Sage oder deren Erzähler daran Anstoß nahmen oder die Helden von einem Lande zum anderen übersetzen lassen; dies wurde natürlich dadurch begünstigt, daß sowohl die alte Heimat als die neue bei den Bretonen einfach Bretagne (*Breiz* = *Brittia*) hießen.

Politische Verhältnisse des 9. Jahrhunderts führten zur allmählichen Rückromanisierung des in vorangegangener Zeit schon in gewissem Umfange sprachlich bretonisierten östlichen Teiles der Bretagne, der heutigen Haute-Bretagne, und gerade in diese vom 10. Jahrhundert ab sprachlich größtenteils romanische Hälfte wurde von 936 an der politische Schwerpunkt (Rennes und Nantes) des Bretonenstaates verlegt. Durch die engen Beziehungen, in die man zu den französischen Nachbarn trat, wurde man in der Bretagne mit der Karlssage (Charlemagne) der romanisierten Franken bekannt. Werden die Kelten mit den Sagenhelden fremder Völker bekannt, so haben sie zwei Methoden, sich mit ihnen abzufinden: die eine ist, daß sie dem fremden Sagenhelden den eigenen Hauptheldeu im Kampfe gegenüberstellen und natürlich den fremden unterliegen lassen; diese Methode befolgt die Sage der Iren, die überall, wo sie tatsächlich fremden Völkern gegenübertreten (Vikinger im 9. und 10. Jahrh., Anglonormannen 12. und 13. Jahrh., Engländer 16. und 17. Jahrh.), unterliegen, aber vom 9. bis 19. Jahrhundert in der Sage immer glänzend siegen. Die andere Methode

ist, das, was man am fremden Sagenheld bewundert, auf den eigenen zu übertragen, aber natürlich mit kolossaler Übertreibung, was dem Kelten bei seiner lebhaften Phantasie und Talent zum Aufschneiden nicht schwer fällt. Diesen Weg beschritten die Bretonen, als sie die französische Karlssage kennen lernten. Nach dem Vorbild von Charlemagne und seinen zwölf Pairs bildeten sie Arthur mit der Tafelrunde um. In der kymrischen Literatur haben wir das bestimmte Zeugnis, daß der südwelsche Fürst Rhŷs ab Tewdwr, der in der aremorikanischen Bretagne gewesen war, von dort anno 1077 die Kunde von einer Tafelrunde Arthurs nach Wales, wo sie natürlich unbekannt war, gebracht habe. Also um die Mitte des 11. Jahrhunderts war die allmähliche Umwandlung der gemeinbritischen nationalen Heldensage des 5. und 6. Jahrhunderts zur romantischen Arthursage der aremorikanischen Bretonen vollzogen. Erzählungen daraus wanderten bei den seit Mitte des 10. Jahrhunderts in jeder Hinsicht engen Beziehungen der Bretonen zu Franzosen und Normannen durch doppelsprachige oder bloß romanisch redende bretonische Sagenerzähler der Haute-Bretagne zu Normannen und Franzosen, machten aber auf die Träger der Literatur bei diesen zunächst keinen Eindruck.

Ein wichtiges Ereignis für die Weiterentwickelung der romantischen Arthursage war der Zug Wilhelms des Eroberers nach England im Jahre 1056. Zahlreiche Bretonen unter bretonischen Führern zogen als Hilfstruppen mit den Normannen nach England, wo sie Gelegenheit fanden, am alten Erbfeind des Britentums, dem verhaßten Sachsen, Rache zu nehmen. Bretonische Führer wurden im Norden von England, wo damals britische Rede noch nicht ganz ausgestorben war, von Wilhelm mit Landschenkungen belehnt, andere in Devonshire und Cornwall, wo gleichfalls teils rein keltisches, teils erst mangelhaft der keltischen Sprache entfremdetes Gebiet war. Überall aber, in Cumberland wie an der Grenze von Südwales und in Devonshire-Cornwall, fanden diese Bretonen den Helden ihrer romantischen Sage im Munde des Volkes wieder. Auch auf die normannischen Eroberer mußte diese Tatsache Eindruck machen. In diese Stimmung fiel eine bedeutsame literarische Erscheinung. Ebenso wie die aremorikanischen Bretonen mit dem britischen Arthur der Heldensage von 1056 ab neu bekannt wurden, war man seit jener Zeit in Devonshire-Cornwall und von der Wende des 11. und 12. Jahrhunderts in Südostwales infolge der engen Beziehungen zu den Anglonormannen mit der romantischen Arthursage der Bretonen vertraut geworden. Dadurch angeregt schrieb der sich als Historiker gebärdende südwelsche Fabulator Gottfried von Monmouth eine *Historia regum Britanniae* (anno 1135): eine aus Sagen und eigenen Erfindungen bestehende, Aufsehen erregende Geschichtsklitterung, in der Gottfried, unter Berufung auf ein bretonisches Buch, dem Arthur der britischen nationalen Heldensage einen ganz hervorragenden Raum gewährte, eine Figur aus ihm machte, in der Arthur der britisch-kymrische Nationalheld mit dem nach der fränkischen Karls-

sage zu einem mächtigen Herrscher und Eroberer umgestalteten Arthur der romantischen Sage der Bretonen verschmolzen war. Durch die Bearbeitung dieses lateinischen Werkes in normannischer Sprache durch Wace (anno 1155), der sich mancherlei Zusätze aus bretonischen Erzählungen erlaubte, wurde der ganze Sagenstoff über Arthur literaturfähig, und nun fanden die Erzählungen aus der romantischen Arthursage der Bretonen die Beachtung in der schönen Literatur der Franzosen, die ihnen bisher versagt geblieben war. Allerdings, so wie vor dem Zuge Wilhelms nach England (anno 1050) war ein Jahrhundert später die Sage nicht mehr ganz: einmal blieb das Bekanntwerden der Bretonen mit der entschieden älteren Gestalt der Sage in Nordbritannien, Wales und Devonshire-Cornwall nicht ohne Einfluß, der sich darin vor allem zeigte, daß die romantische bretonische Arthursage, soweit die Szenerie in Betracht kommt, etwas rückbritannisiert wurde, also Örtlichkeiten Großbritanniens, von denen man nach 1050 als Stätten der damaligen britischen Arthursage erfuhr, in die bretonische Gestalt der Sage eingeführt wurden; besonders Franzosen mußten unter dem Banne von Gottfrieds angeblichem Geschichtswerk leicht dazu verführt werden, weil ihnen die oben erwähnte aremorikanisch-bretonische Szenerie wenig klar war, und so läßt sich nicht verkennen, daß, je jünger die Texte werden, um so stärker wieder die Verlegung nach Großbritannien, ja Wales zutage tritt. Dazu kam weiter der literarische Einfluß der durch die normannische Übersetzung des Wace verbreiteten Geschichtsklitterung des Gottfried von Monmouth.

Chrestien von Troyes, ein großer Dichter der Franzosen, nahm (1168 bis 1191) aus diesen allmählich in Nordfrankreich heimisch gewordenen Arthurerzählungen und anderen durch bretonische Sagenerzähler ausgebauten und verbreiteten Sagen das Rohmaterial zu mehreren seiner die höfischen Kreise damaliger Zeit entzückenden Meisterwerke (Erec, Cliges, Chevalier de la Charette, Chevalier au Lyon, Perceval le Gallois, Del roi Marc et d'Isalt). Einen Siegeslauf sondergleichen zu den an nationalen, klassischen und orientalischen Stoffen gesättigten germanischen und romanischen Völkern traten diese zu Trägern der Ideen der höfischen Gesellschaft benutzten bretonischen Stoffe an; selbst in Wales lockte das Gewand, in dem Helden der einheimischen Sage in den französischen Dichtungen auftraten, einzelne dieser Werke in kymrischer Sprache zu bearbeiten (Jarlles y Ffynnawn, Gereint ab Erbin, Peredur ab Efrawc). Arthurs Name wurde weiter bekannt, als das Reich war, das ihm bretonische Erzähler und der fabulierende Gottfried von Monmouth andichteten: von Island bis nach Unteritalien, von Polen bis nach Spanien. In Deutschland verdanken so, von Dichtern zweiten und dritten Ranges abgesehen, unsere bedeutendsten höfischen Epiker um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts — Hartmann von Aue (Iwein, Erec), Gottfried von Straßburg (Tristan und Isolde), Wolfram von Eschenbach (Parzival) — das Rohmaterial zu ihren klassischen Werken in letztem Grunde der Phantasie der bretonischen Kelten.

Die Arthursage in der Weltliteratur

Noch bis ins 16. Jahrhundert war in England, Frankreich und Deutschland ein lebhaftes Interesse für diese nun in Form von Prosaromanen und Prosavolksbüchern bearbeiteten bretonischen Sagenstoffe vorhanden. Auch in neuerer Zeit haben sie ihre schier unverwüstliche Anziehungskraft nicht verloren: in England nahm Tennyson aus ihnen die Vorwürfe zu seinen zweimal ins Deutsche übersetzten 'Idylls of the King' (1859) und deren Ergänzungen 'The holy Grail' (1867), 'The last Tournament' (1871), 'Gareth and Lynette' (1873); in Deutschland griff die bedeutendste Künstlererscheinung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Richard Wagner, für zwei seiner musikalisch-dramatischen Meisterwerke, 'Tristan und Isolde' und 'Parsifal', zu den Stoffen des bretonischen Sagenkreises, die damit, ähnlich wie im 13. Jahrhundert, in den Mittelpunkt der Weltliteratur gerückt wurden.

## A. Die keltischen Sprachen.

Das Altkeltische auf dem Kontinent.

I. Die Geschichte der keltischen Sprachen. Die Kelten haben beim Eintritt in die Geschichte im 6. Jahrhundert v. Chr. ihre Stammsitze am Mittelrhein. Östlich saßen sie, wie aus Fluß- oder Ortsnamen ersichtlich ist, über Harz und Thüringerwald bis zur Elbe und einer weiterhin durch Iser-, Riesengebirge und Sudeten begrenzten Linie; im Süden reichten sie über die Donau bis zu den Alpen; westlich bevölkerten sie das heutige Nordfrankreich bis zur Loire. Ob damals schon Keltenscharen nach Britannien übergesetzt waren, ist nicht sicher auszumachen, aber wenig wahrscheinlich. Durch größere Wanderungen vom 5. bis 2. Jahrhundert verschoben sich die Grenzen keltischen Sprachgebietes bedeutend, da die keltische Völkerwanderung jener Jahrhunderte ähnlich der mehr als ein Halbjahrtausend späteren germanischen nicht nur zu bedeutender Erweiterung des keltischen Gebietes, sondern gleichzeitig zur Aufgabe alter Sitze führte. Aufgegeben wurde alles Land zwischen Rhein, Main und Elbe. Dafür drangen im 5. Jahrhundert Keltenscharen durch Gallien über die Pyrenäen nach Spanien, wo sie in Mittel- und Westspanien sich unter Iberern niederließen; gleichzeitig setzten andere vom Niederrhein und gallischer Küste nach Britannien über. Die Österreichischen und Schweizer Alpen gingen in ihren Besitz über, ebenso Rhonetal und die französische Mittelmeerküste, und um 400 erscheinen Keltenscharen in Oberitalien. Zwischen den Trümmern des eroberten Rom (390) fand ihr Siegeslauf zwar ein Ende, aber weite Strecken diesseits und jenseits des Po blieben in ihren Händen und wurden keltisiert. Gleichzeitig hatten andere keltische Stämme die unteren Donauländer besetzt und kämpften mit Illyrern und Thrakern um die Balkanhalbinsel. Alexander schloß vor seinem Zuge mit den pannonischen Kelten ein Bündnis, so daß 324 auch keltische Abgesandte in Babylon zu seiner Beglückwünschung erschienen. Nicht allzulange nach Alexanders Tode nahmen jedoch Keltenscharen wieder die Offensive auf der Balkan-

halbinsel: von einem mächtigen Heere pannonischer Kelten eroberte ein Teil unter Brennus Mazedonien (280), drang durch Thessalien zu den Thermopylen vor und plünderte Delphi, während ein anderer in Thrakien sich loslösender Teil östlich nach Byzanz sich wandte und (279) nach Kleinasien übersetzte: nach mancherlei Raubzügen in Kleinasien begründeten sie ums Jahr 235 in den östlich und westlich vom Halys gelegenen Strichen eine kleinasiatische Keltenkolonie, das selbständige Galaterreich.

In der Zeit der größten Ausdehnung des Keltentums auf dem europäischen Kontinent waren Rhein und Donau von den Quellen bis zur Mündung keltische Ströme; Kelten saßen an den Ufern des Main, der Seine und Loire, des Duro, der Rhone und des Po. Es ist dies aber auch zugleich der Zeitpunkt, in dem unmittelbar ihre Zurückdrängung begann. Naturgemäß war das weite Gebiet vom Galaterland in Kleinasien durch die Donauebene bis Kap Finisterre in Spanien und den Buchten von Kerry und Donegal in Irland nicht überall sprachlich keltisiert, und daher schwindet mit dem Verlust der Macht auch in den meisten Strichen bald die keltische Sprache. Römer und Germanen hauptsächlich haben ihren Machtbereich auf Kosten der Kelten ausgedehnt, romanische und germanische Sprachen herrschen infolgedessen um etwa 400 n. Chr. in den meisten Strichen, wo im 3. Jahrhundert v. Chr. keltische Rede, im Munde der Herrschenden wenigstens, erklang. Mit dem Jahre 222 begannen die Römer endgültig die Übermacht über die Kelten Oberitaliens zu gewinnen; nach ihrer Unterwerfung gelangten vor Ende des 2. Jahrhunderts die Kelten im Rhonegebiet (Gallia Narbonensis) und in Spanien unter römische Herrschaft; Mitte des 1. Jahrhunderts wurde durch Caesar ganz Gallien bis zum Rhein Rom unterworfen, und unter Augustus wurden nicht nur die österreichischen Alpenländer und die Striche zwischen Rhein und Donau bis tief in die untere Donauebene dem römischen Reich angegliedert, sondern auch Galatien in Kleinasien zur römischen Provinz gemacht. Von der griechischen Kultur wurde das Keltische des Galaterlandes bald absorbiert; doch hat Hieronymus in der Vorrede zum Galaterbrief-Kommentar die wenig glaubwürdige Nachricht, daß noch in seiner Zeit Keltisch neben Griechisch bei den Galatern gesprochen worden sei. Der Rest des alten Keltengebietes in Mitteleuropa, der beim Tode des Augustus nicht unter römischer Herrschaft stand, war in der Gewalt der Germanen. Im Beginn unserer Zeitrechnung gab es keine unabhängigen keltischen Völkerschaften mehr auf unserem Kontinent, und um 400 n. Chr. ist die keltische Rede ebenfalls vollständig vom Kontinent verschwunden.

Auf den britischen Inseln fanden die vom Kontinent einwandernden Kelten eine Urbevölkerung vor, hatten jedoch, ehe die Römer im 1. und später die Germanen im 5. Jahrhundert auch sie bedrängten und teilweise unterwarfen, genügend Zeit, diese Urbevölkerung auf der Hauptinsel Britannien bis auf die Striche nördlich einer Linie Firth of Forth und Firth of Clyde zu keltisieren. Es sind die Bewohner Kaledoniens, die Pikten.

Das [illegible] bis ins 5. Jahrhundert n. Chr.

wie sie seit ungefähr 300 n. Chr. von den Römern in wörtlicher Übersetzung des Namens genannt wurden, den ihnen britische Kelten (altkymr. *Prytein*) und irische Kelten (altir. *Cruthni*, *Cruthentuath*) beilegten. Nach der 'grünen Insel', die bei den Griechen Ivernē, bei den Römern Iuberna, Ivernia und mit weiterer volksetymologischer Anlehnung an lateinisches Sprachgut Hibernia nach seiner keltischen Bezeichnung Iverion (woraus altir. *Eriu*, Genit. *Erenn* und kymr. *Iwerddon* entstanden ist) benannt wurde, drangen die Römer nicht vor. Die keltischen Eroberer Irlands, die bei lateinischen Schriftstellern bis tief ins Mittelalter (11. Jahrhundert) ausschließlich Scotti (Scōti) genannt werden, woher wiederum Scottia als früh mittelalterliche Bezeichnung Irlands neben Hibernia — der Name 'Ire' und 'Irland' wurde erst von den vom Ende des 8. Jahrhunderts ab Irland heimsuchenden Vikingern nach der altirischen Bezeichnung Eriu gebildet —, konnten daher ungestört von außen die Keltisierung der zweitgrößeren britischen Insel vollziehen. Zahlreiche, bis ins 8. Jahrhundert reichende Zeugnisse in lateinischer und irischer Sprache melden uns, daß die keltischen Iren im 6. Jahrhundert sich wohl bewußt waren, daß Stammverwandte der in Britannien nördlich des Severuswalles sitzenden unabhängigen nicht keltischen Pikten einst auch in Irland saßen, und daß die keltisch redenden Bewohner bestimmter Striche Nordostirlands die Nachkommen solcher piktischen Urbewohner sind. Mit der Mitte des 1. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung beginnt auch auf den britischen Inseln die Unterjochung der Kelten durch die Römer. Ende des 1. Jahrhunderts ist die größere Insel, Britannien, bis zu der mehrfach genannten Linie den Römern unterworfen. Im Laufe des 2. und 3. Jahrhunderts schritt wie in Gallien die sprachliche Romanisierung der Kelten vor: die Städte des Ostens und Südens waren Zentren römischen Lebens, ebenso die Striche um Severn- und Deemündung (Chester), so daß durch die nach Abzug der Legionen im 5. Jahrhundert beginnende Überflutung der Insel durch anglische, sächsische, jütische Scharen zunächst im Osten und Süden nicht viel keltisches, wenigstens rein keltisches Sprachgebiet weggeschwemmt wurde. Bei weiterem Vordringen der Germanen trat aber auch dies ein, so daß in erster Hälfte des 6. Jahrhunderts die östliche Hälfte Britanniens bis zum alten Severuswall im Besitz der Germanen war und sprachlich der Germanisierung verfiel. Entscheidende Ereignisse vollzogen sich dann in den Jahren 577 und 613: in ersterem Jahre drangen die Sachsen im Süden siegreich bis zur Severnbucht vor, und 613 die Angeln bei Chester an die irische See. Damit war der bis dahin seine Unabhängigkeit vor Germanen bewahrende keltische Westen in drei getrennte Teile zerrissen.

Neue, in der Zwischenzeit entstandene Kolonien der Inselkelten schienen diese Verluste keltischer Macht und keltischen Sprachgebietes eine Weile ausgleichen zu sollen. Die eine ging von den irischen, die andere von britischen Kelten aus.

Als seit Ende des 3. Jahrhunderts die nördlich der Linie Firth of Forth und Clyde sitzenden unabhängigen Kaledonier, Pikten genannt, ernst-

lich den Kampf gegen die Römerherrschaft aufnahmen, da fanden sie Bundesgenossen in den beutelustigen Bewohnern Nordirlands; waren doch diese, wie wir sahen, zu einem beträchtlichen Teil die sprachlich keltisierten Stammverwandten der Kaledonier. Derartige aus Irland herbeigezogene Bundesgenossen gründeten im Laufe des 5. Jahrhunderts in der heutigen schottischen Grafschaft Argyll einen unabhängigen Irenstaat, nach ihnen *Scottia minor* genannt. Im Laufe des 6. und 7. Jahrhunderts wuchs er an Umfang und Einfluß; letzteres namentlich durch den Umstand, daß von der zum neuen Irenstaat gehörigen kleinen Insel Eo (Io, Hi, heute Iona) aus in zweiter Hälfte des 6. Jahrhunderts durch Columba und seine Genossen das Volk der nördlichen Pikten christianisiert wurde, und so zuerst Nordpiktenland und im Verlauf ganz Piktenland unter eine im Gebiete der Iren (in Iona) gelegene kirchliche Oberleitung und den geistigen Einfluß der irischen Kelten geriet. Noch bis um die Wende des 7. und 8. Jahrhunderts stand diese Kolonie irischer Kelten an Nordbritanniens Westküste (Scottia minor) in gewisser politischer Abhängigkeit vom Mutterlande Irland, damals Scottia genannt; sprachlich und literarisch sind diese keltischen Striche in Nordbritannien bis ins 17. Jahrhundert als irische Kolonie zu betrachten.

Um dieselbe Zeit, als von irischen Kelten an der Nordwestküste Britanniens der Grund zur Erweiterung keltischer Macht und keltischen Sprachgebietes gelegt wurde, begannen christliche Kelten Südbritanniens vor dem Ansturm der Sachsen nach der gegenüberliegenden aremorikanischen Küste zu fliehen, wie in anderem Zusammenhang schon erzählt ist. Es war alter Keltenboden, auf dem sich diese britischen Kelten niederließen, aber die vorhandenen Bewohner des Küstenlandes waren damals romanisiert wie die übrigen Kelten Galliens. Die Einwanderer betrachteten sich als Brittones, nannten ihre Sprache danach (heute *brezonek*), redeten nur Keltisch-Britisch (*brezoneka*) und bezeichneten die neue Heimat als Brittia, woraus heute *Breiz* in *Breiz-Uchel* 'Hochbretagne' und *Breiz-Izel* 'Niederbretagne'; von lateinisch schreibenden Schriftstellern wird im Verlauf diese britische Kolonie Britannia minor genannt ganz wie die neue irische Kolonie ihnen Scottia minor ist.

Über sieben räumlich geteilte Gebiete, die aber sprachlich und literarisch sich zu zwei höheren Einheiten zusammenschlossen, sind also im 8. Jahrhundert die noch unabhängigen Inselkelten zerstreut. Keltische Iren (Scotti) einerseits in Irland (Scottia), an der Küste Nordwestbritanniens (Scottia minor) und auf der Insel Man; keltische Briten sitzen anderseits unabhängig an der Westküste Britanniens südlich des Clyde (Cumberland), in Wales, in Devonshire und Cornwall, im aremorikanischen Küstenland. Ihre Geschicke und die der von ihnen geredeten keltischen Idiome sind im Verlauf eines starken Jahrtausends sehr verschieden.

Das Insel-Keltische vom 8. Jahrhundert bis heute.

In Irland, wo bis Ende des 8. Jahrhunderts ein einheitliches keltisches Sprachgebiet bestand, hat das Keltentum bis in die Tage der Königin

Das Keltische in Irland bis Ende des 18. Jahrhunderts.

Elisabeth eine den Beobachter in Erstaunen setzende Assimilationskraft gegenüber fremden, selbst in großen Massen eindringenden anderssprachigen Elementen bewiesen. Es nahm auf und assimilierte die ungezählten Scharen der Norweger und Dänen, die sich von ca. 800—1100 allerorts in Irland, am stärksten in den Küstenstrichen und an den mit Vikingerschiffen befahrbaren Flüssen bis weit ins Innere niederließen. Ganz dasselbe Schicksal widerfuhr den Anglonormannen und englischen Kolonisten, die sich seit 1172 auf Irlands Boden niederließen, sei es in Munster oder weit in Connaught: selbst die härtesten Strafen, die englische Herrscher schon im 14. Jahrhundert (Statut von Kilkenny 1367) auf die Irisierungen setzten, vermochten den Fortschritt derselben nicht zu verhindern. *Hibernis Hiberniores* wurden diese Fremdlinge, und in den Tagen der Elisabeth und Cromwells sind nicht selten die heißblütigsten Iren Nachkommen von irisierten Anglonormannen. Ebenso bewundernswert wie die Assimilationskraft bis zum 16. Jahrhundert ist die Widerstandsfähigkeit, die die irische Sprache vom 16. bis Ende des 18. Jahrhunderts gegen den Druck einer in großen Scharen in Irland eindringenden anderssprachigen, die Macht an sich reißenden Minorität bewies.

Infolge Festhaltens der Kelten an der katholischen Kirche brachen durch 150 Jahre fortgesetzt Revolten aus. Schreckliche Aderlässe fürs keltische Element waren die Folgen einerseits: so wurden z. B. allein in den elfjährigen Kämpfen von 1642—1652 von den 1500000 Bewohnern Irlands durchs Schwert der Scharen Cromwells, die Seuchen und Hungersnot 600000 Iren dahingerafft. Anderseits wurde dem nichtkeltischen, englischen Element fortgesetzt neues Blut zugeführt: es wurden die die Aufstände anzettelnden, schürenden und führenden irischen Häuptlinge so bestraft, daß man ihr Gebiet, das in Wirklichkeit Claneigentum war, konfiszierte, an englische Soldaten verschenkte und an zahlreiche Kolonisten aus England und Schottland verkaufte. Derartige Landkonfiskationen mit nachfolgender Ansiedlung englischer Kolonisten vollzogen sich 1550 in Leinster, 1572 im östlichen Ulster, 1580—1584 in Munster und in noch erheblicherem Umfange 1610 im mittleren und westlichen Ulster, sowie 1653 aufs neue durch ganz Ulster, Leinster und Munster. Mehr als zwei Drittel von Irlands Grund und Boden ging so aus dem Besitz der Kelten in die Hände der protestantischen englischen Kolonie über, die 1695 von den 1030000 Seelen der Insel ein gutes Fünftel ausmachte. In die Hände dieser nicht Keltisch redenden Minderheit war alle Macht gelegt, die dahin ausgenutzt wurde, daß von 1691 an durch eine Reihe strenger Strafgesetze die Keltisch redenden katholischen Iren vom gesamten öffentlichen Leben, von Schule und Universität ausgeschlossen waren. Als zwischen 1778 und 1829 die auf den keltischen Iren lastenden Strafgesetze beseitigt wurden, da zeigte sich als Resultat tausendjähriger Angriffe auf den Besitzstand der keltischen Sprache Irlands, daß Irisch immer noch die Verkehrssprache des Volkes, der Massen war: von den 5200000

Bewohnern Irlands im Jahre 1801 bedienten sich noch annähernd 4 000 000 im Verkehr untereinander der keltischen Sprache, von denen mehr als die Hälfte monoglotte Kelten waren.

Was 300jährige harte Bedrückung des keltischen Elements in Irland nicht erreicht hatte, die keltischen Massen zum Aufgeben der irischen Sprache zu bringen, vollzog sich dann fast in einem Jahrhundert: die Iren gaben wie von selbst ihre Sprache auf.

Äußerlich hatte die irische Sprache um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts noch eine stattliche Position inne; aber innerlich war diese nach zwei Richtungen geschwächt. Mit der Verarmung der Iren im 16. und 17. Jahrhundert und dem völligen Verdrängen der irischen Sprache aus dem öffentlichen Leben ging die im Mittelalter und Beginn der Neuzeit über den Dialekten stehende gesprochene Literatursprache mehr und mehr verloren, und eine geschriebene Literatursprache fristete am Ende des 18. Jahrhunderts noch ein kümmerliches Dasein, als ob die Buchdruckerkunst noch nicht erfunden wäre. Anderseits war um dieselbe Zeit der englischen Sprache das in den Zeiten der Rebellion und in den ersten Dezennien der Penalgesetze aufgeprägte Stigma genommen, wonach freiwillig Englisch lernen oder reden gleich war mit Verrat an der nationalen Sache. Nicht zum wenigsten war dies Stigma seit dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts allmählich in den Augen der Kelten dadurch geschwunden, daß eine im Dubliner protestantisch-englischen Parlament wegen eigener materieller Interessen gegen England entstandene Oppositionspartei anfing als Advokatin für die keltische Masse Irlands einzutreten. So entstand bei den gebildeten Iren die Anschauung, man könne wie die Grattan und Burke Englisch reden und doch in Opposition zu England stehen, d. h. den keltischen Haß gegen England bewahren.

In diese kritische Zeit der irischen Sprache fällt der Moment, wo die katholische Kirche in Irland wieder frei wurde. Sie war während des 17. und 18. Jahrhunderts gezwungen gewesen, die Ausbildung des katholischen Klerus im Ausland, vor allem in Frankreich, zu bewerkstelligen. Zu den katholikenfreundlichen Maßregeln in Irland nach 1778 gehörte in erster Linie, daß die englische Regierung dem katholischen Klerus einen Staatszuschuß für ein in Irland selbst zu begründendes Priesterseminar zur Verfügung stellte. So wurde 1795 Maynooth gegründet, die katholisch-theologische Fakultät Irlands bis heutigentags. Es war eigentlich selbstverständlich, daß diese neue, ganz frei gegründete, ausschließlich unter kirchlicher Leitung — ohne Staatsaufsicht — stehende Anstalt eine Einrichtung bekommen hätte, wie sie den wirklichen Bedürfnissen der katholischen Bevölkerung Irlands entsprach, also einer Bevölkerung, die zu mehr als neun Zehntel Irisch verstand und zu mehr als der Hälfte nur Irisch sprach. Nichts von all dem: Maynooth wurde eingerichtet wie eine Anstalt, die bestimmt war, der katholischen Kirche überhaupt die Missionare für die wesentlich protestantische Englisch redende Welt zu

liefern, d. h. ohne dem Rasseninstinkt und der religiösen Abneigung des katholischen irischen Kelten gegen den protestantischen Sassanach (Engländer) entgegenzutreten, im übrigen wie eine gleichartige katholische Anstalt in England, in der irische Sprache ein vernachlässigter Anhang war, der zeitweilig auch ganz fehlte.

Damit nicht genug. Neben den Anstalten für die Ausbildung des Klerus fehlten in Irland, namentlich während Geltung der Penalgesetze, höhere Schulen jeder Art, in denen den katholischen Iren der besseren Stände — sowohl Knaben als Mädchen — weltlicher Unterricht gegeben wurde, ohne daß sie Proselytierungsversuchen ausgesetzt waren. Diese Lücke suchte die katholische Kirche sehr bald nach Aufhebung der sie hindernden Gesetze auszufüllen, indem geistliche Kongregationen den gesamten höheren Laienunterricht für katholische Iren in die Hand nahmen. In diesen Schulen, in denen die Mehrzahl der Schüler im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts aus Irisch redenden Familien stammte, wurde Englisch zur Unterrichtssprache gemacht wie in den der Klerikervorbildung dienenden Unterrichtsanstalten; für guten katholischen Unterricht wurde ausgiebig gesorgt, aber die irische Sprache erhielt nicht einmal die Stelle einer modernen Fremdsprache wie Französisch, sondern wurde bis ins letzte Dezennium des 19. Jahrhunderts ganz ignoriert.

So ausgerüstet traten junge Kleriker und Laien beiderlei Geschlechts, die aus Irisch redenden Familien stammten, ins Leben. Der in der Schule gegebene Impuls wirkte weiter, zumal nichts da war, ihn zu parieren. Die Kleriker, statt an Keating und andere Vertreter der irischen Literatursprache des 17. Jahrhunderts anzuknüpfen und durch ausgiebige Benutzung des Irischen in Religionsunterricht, Predigt und öffentlichem Leben wieder eine gesprochene Literatursprache zu schaffen, verließen in der Mehrzahl Maynooth als Englisch redende Iren mit stark nationalirischem Fühlen, aber für die irische Sprache war von ihnen nichts zu erwarten. Die Laien beiderlei Geschlechts waren in den höheren Schulen durch die englische Sprache mit einer Literatur vertraut worden, die ihnen reiche geistige Schätze bot und den Weg zur Weltliteratur ebnete, während die vor Eintritt in die höhere Schule zu Hause gesprochene, im Unterricht nicht erwähnte keltische Muttersprache verarmt war, nichts von gedruckter Literatur aufwies. Dort brauchte man nur zu genießen, hier wäre angestrengte, selbstlose geistige Arbeit nötig gewesen, um dem Irischen im Anfang des 19. Jahrhunderts wieder zu einer modernen Literatur, wert des Lesens, zu verhelfen. Dies erklärt, wie die aus der Irisch redenden Bevölkerung seit Anfang des 19. Jahrhunderts hervorgehenden Laien mit höherer Bildung ebenso wie der Klerus fast ausnahmslos ihrer Pflicht gegen die Muttersprache nicht nachkamen.

Die Einwirkung dieser Verhältnisse auf die irische Volksseele konnte nicht ausbleiben. Die täglich zu machende Beobachtung, daß die besten Söhne des Volkes — Geistliche und Laien — mit der Aneignung der eng-

lischen Sprache zugleich eine gewisse Verachtung gegen die Muttersprache zu zeigen begannen, daß sie nicht mehr, als unumgänglich nötig war, davon selbst Gebrauch machten und sie ihren Kindern vorenthielten, dies alles mußte allmählich einen tiefen Eindruck auf die Massen machen. Scham über die eigene, von den Besseren des Volkes verlassene irische Muttersprache ergriff die irische Volksseele, und diese Scham, verbunden mit anderen Momenten wie der seit 1831 wirksamen englischen Volksschule und der von 1846 ab eintretenden starken Abwanderung aus rein irischen Bezirken, hat das irische Sprachgebiet im 19. Jahrhundert zusammenschmelzen lassen wie ein Schneefeld in der Sonne. Von den 5200000 Bewohnern Irlands sprachen 1801 noch annähernd 4000000 Irisch, unter ihnen mehr als die Hälfte nur Irisch; zwei Generationen nach Gründung von Maynooth gaben nur mehr 1500000 Iren auf 5820000 Bewohner Irlands im Zensus (1861) Irisch als ihnen geläufige Sprache an; eine Generation später (1891) hatte sich diese Zahl Irisch Redender fast um weitere 850000 vermindert, nur mehr 38197 waren irische Monoglotten neben mehr als 4000000 englischer Monoglotten, und die 642000, die Irisch neben Englisch angaben, gehörten überwiegend der Generation über 30 Jahre an: Angesehene nordirische Häuptlinge, die mit John O'Neill 1562 nach London kamen, konnten neben Irisch zwar etwas Latein, aber kein Englisch; nicht 350 Jahre später sendet das irische Volk 84 'nationale' Abgeordnete nach London, von denen zeitweilig keiner das Wort für 'Kopf' oder 'Hand' im Irischen kannte, geschweige denn imstande war, eine kurze Rede in irischer Sprache zu halten.

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts fing in Köpfen des jungen Irland die Erkenntnis zu dämmern an, daß mit dem Verschwinden der irischen Sprache das letzte entscheidende Bollwerk des Keltentums in Irland gegen das allmähliche Aufgehen in der angelsächsischen Welt weggerissen werde. Sie begannen (1876) eine 'Society for the preservation of the Irish language as a spoken language' zu begründen, von der sich 1881 die Gaelic Union for the preservation and cultivation of the Irish language abzweigte, die 1893 in der Gaelic League (ir. *Connradh na Gaedhilge*) aufging, deren Ziel ist 'the preservation of Irish as the National language of Ireland and the extension of its use as a spoken language, the study and publication of existing Gaelic Literature and the cultivation of a modern Literature in Irish'. In der kurzen Zeit sind einige Erfolge in den beiden letzten Punkten zu verzeichnen; gelingt es aber nicht in kurzer Zeit, der noch Irisch redenden Bevölkerung in den westlichen und südlichen Küstengrafschaften die Scham vor der irischen Sprache zu nehmen und den Strom der Auswanderung, der besonders jene Grafschaften von Jahr zu Jahr weiter entvölkert, zum Stehen zu bringen, dann werden alle Galvanisierungsversuche im Osten von Irland nicht verhindern können, daß noch im Laufe dieses Jahrhunderts das keltische Idiom Irlands aus der Reihe der lebenden Sprachen schwindet.

Das Keltische in Nordbritannien.

An der Westküste Nordbritanniens gab es im 8. Jahrhundert zwei aneinander grenzende unabhängige Keltenstaaten mit keltischen Sprachen: nördlich der von der Clydemündung nach dem Firth of Forth laufenden Linie in Scottia minor die im 5. Jahrhundert entstandene Irenkolonie; südlich genannter Linie, umfassend die dort liegenden heutigen südwestschottischen Grafschaften und die englischen Cumberland-Westmoreland, der Staat der noch unabhängigen Briten, der nördlichen Kymri. Als Nachbarn hatten die Iren nach Osten den unabhängigen Piktenstaat, und die Briten die Angeln in Northumberland. Um 844 gelang es Kenneth mac Alpin, dem Irenherrscher in Scottia minor, begünstigt durch die im Piktenreich durch Vikingereinfälle hervorgerufene Bedrängnis, sich des Piktenthrones zu bemächtigen und so ein großes Iren-Piktenreich (Albanien) nördlich der Linie Glasgow-Edinburg zu begründen, an welchem im Verlauf der Name Scottia (Schottland) haften blieb, nachdem für die Mutterinsel (Hibernia, Scottia) der aus der Vikingerzeit stammende 'Irland' gebräuchlich geworden war. In den Kämpfen, die das mächtige Vikingerreich mit dem Stützpunkt in Dublin und kleineren Reichen in Nordengland in zweiter Hälfte des 9. und erstem Drittel des 10. Jahrhunderts wechselnd mit dem Staate der vereinigten Schotten-Pikten und den angelsächsischen Herrschern führte, standen die Fürsten der nördlichen Briten in Alcluith und Carlisle immer auf seiten der Dubliner Normannen. Als nun der letzteren Macht 937 gebrochen war, bemächtigte sich Eadmund von England des Staates der nördlichen Kymri und teilte ihn 946 mit Malcolm, dem König der vereinigten Schotten-Pikten, in der Weise, daß der nördliche Teil vom Derwent bis zum Clyde an Malcolm von Schottland und der südliche Teil mit Carlisle an England fiel. So schwand ein unabhängiges keltisches Staatswesen und damit im Verlauf keltische Rede in jenen Strichen. Anglische Sprache war infolge einer vorübergehenden, aber doch immerhin länger andauernden Oberherrschaft der Angeln von Bernicia im 7. Jahrhundert in dem 946 aufgeteilten Britenstaat schon verbreitet, besonders in der südlichen Hälfte. Sie machte natürlich bald große Fortschritte auf Kosten des keltisch-britischen Idioms. Ausgestorben war letzteres zur Zeit der normannischen Eroberung Englands noch nicht. Wann britische Rede im Norden Englands völlig aus dem Munde des Volkes verschwand, ist kaum bestimmbar. Bei den südlichen Kymri in Wales wurde im 14. Jahrhundert behauptet, daß zu jener Zeit in einzelnen Strichen Nordenglands noch britische Rede fortvegetiere, was sehr wohl möglich ist. Literarische Denkmäler hat die Sprache der nördlichen Kymri nicht hinterlassen.

Das Keltische in Schottland.

Durch Vereinigung des Piktenreiches mit dem Irenstaat in Scottia minor um 844 unter einem irisch-keltischen Herrscherhaus war der Ausbreitung der irischen Sprache über ganz Nordbritannien die Bahn frei. Mancherlei Umstände hemmten jedoch die Ausbreitung des irisch-keltischen Idioms. Zu den Südpikten war früh von Bernicia aus anglische Sprache eingedrungen. Verstärkt wurde dieser Einfluß von 717 an, als die pik-

tische Kirche sich von der irischen Leitung in Hi lossagte und naturgemäß in engere Beziehung zu dem angelsächsischen Kirchenwesen trat. Der schwerste Schlag aber wurde der irisch-keltischen Sprache in Schottland durch das nationale Herrscherhaus zugefügt. In den Kämpfen der schottisch-piktischen und englischen Herrscher im 10. und erster Hälfte des 11. Jahrhunderts um die Grenzen fielen die Würfel dahin, daß der Teil des alten Northumberland zwischen Tweedmündung und Firth of Forth an den Schottenpiktenstaat kam. Damit war ein weiteres Gebiet nichtkeltischer, englischer Zunge dem Schotten-Piktenreich zugefügt. Der Schwerpunkt des so entstandenen Staates 'Schottland' lag nicht mehr in den keltisch-irischen Stammstrichen in Scottia minor, sondern auf der Linie Glasgow-Edinburg und südlich dieser Linie, also in einem ganz oder zu wesentlichen Teilen sprachlich anglisierten Gebiet. Mit der Verheiratung Malcolm Cennmors mit Margarete, der Enkelin Eduard des Bekenners, vollzog sich dann auch die sprachliche Verengländerung des seinem Ursprunge nach keltischen Herrscherhauses. Unter ihm und seinen Söhnen wurde das Staatswesen in Sprache vollständig verengländert und nach normannischen Idealen ein Feudalstaat geschaffen. Von da an (1153) ist Schottland als Staat ein feudales englisches Staatswesen im Norden Britanniens, das in den Strichen nördlich vom Clyde keltische Bevölkerung hatte, die das irisch-keltische Idiom redete. Bedrückt wurde dieses keltische Idiom direkt nicht, aber vom Staate als Luft behandelt bis zur Zeit der Reformation. So kommt es, daß in diesem Schottenstaat, der eine irisch-keltische Gründung ist, und der bis in die Neuzeit die Wurzeln seiner Kraft in irisch-keltischem (gälischem) Sprachgebiet liegen hatte, seit dem 13. Jahrhundert eine reiche Literatur in englischer Sprache sich entfaltete, so daß 'schottisch', das eigentlich 'irisch' (irisch-gälisch) bezeichnen sollte und seit dem 10. Jahrhundert 'albanisch' (albanisch- oder nordbritannisch-gälisch) meint, jetzt zur Bezeichnung eines englischen, also germanischen Dialekts wurde. Die eigentliche schottische Sprache, d. h. das Gälische, verkümmerte mehr und mehr; für die gebildeten Laien war es Patois, eine selbständige gälische Literatur kam nicht auf: man nährte sich von den Brosamen, die vom Tische des Mutterlandes (Irland) abfielen.

Glücklichere Tage schienen für das Gälische Nordbritanniens mit dem Beginn der Neuzeit anbrechen zu wollen. Zwei Ereignisse führten sie herbei. Zunächst die Einführung der Reformation in der Mitte des 16. Jahrhunderts: sie wirkte überall fördernd auf Idiome, die unter dem Druck sie umgebender Literatursprachen verkümmerten; auch das Gälische Schottlands empfand diesen belebenden Hauch. Das andere fördernde Moment liegt auf politischem Gebiet. Seit letztem Viertel des 16. Jahrhunderts und mehr noch mit der 1603 eintretenden Personalunion zwischen Schottland und England und der Verlegung des gemeinsamen Hofes nach London fing der gesellschaftliche Druck auf das Gälische an nachzulassen:

die Clanhäuptlinge gälischer Zunge betrachteten ihr Heim wieder als dauernden Aufenthalt; die Barden fanden an ihnen Förderer, und neben der protestantisch-kirchlichen Literatur in gälischer Sprache beginnt eine Bardenliteratur in dem keltischen Idiom Schottlands zu sprießen. Gleichwohl haben sich die Sprachgrenzen in weiteren zwei Jahrhunderten merklich zuungunsten des Gälischen verschoben: gesprochen wird es heutigentags — aber schon lange nicht mehr ausschließlich — westlich einer Linie, die vom Firth of Clyde nordöstlich über Loch Lommond an Dunkeld und Balmoral vorbei bis Nairn am Moray Firth läuft, abzüglich des nördlichen Caithness; zu den Zeiten der weitesten Ausdehnung reichte Gälisch über diese Linie östlich in die Grafschaften Perth, Elgin, Banff und Aberdeen hinein. Der Hauptgrund liegt in Ereignissen des 18. und 19. Jahrhunderts, die zu einer starken Verringerung der Keltisch redenden Bevölkerung geführt haben. Die schottischen Hochlande mit ihrer Keltisch redenden Bevölkerung bildeten das große Reservoir, aus dem die Regimenter aufgefüllt wurden, die in den verschiedenen Erdteilen für des Weltreiches Interessen zum Teil hingeopfert werden: so wurden in den Jahren 1740—1810 mehr als 50 Hochländer Regimenter von je 1000 Mann ausgehoben. In den drei großen Aufständen Schottlands nach Vertreibung der Stuarts (1688) vom Throne Großbritanniens (1689, 1715 und 1745) waren es die keltischen Hochschotten in erster Linie, die in Clantreue für die keltischer Sprache unkundigen, eine andere Religion begünstigenden Prätendenten aus dem Hause Stuart sich hinopferten in Schlachten (Culloden 1746) und nach Niederwerfung der Aufstände blutige Racheakte, die die Bevölkerung dezimierten, über sich mußten ergehen lassen. Am schlimmsten hat aber Landlordpolitik dem keltischen Element der Hochlande mitgespielt. Reiche Feudalherren haben viele der einstigen Clangenossen, die seit Jahrhunderten auf Grund und Boden sitzenden Kleinpächter, erbarmungslos an den Weg geworfen aus reiner Geldgier, um das eine Tal an einen kapitalkräftigen Engländer zur Schafzucht für hohen Preis und ein anderes mit den Höhen als Jagdgebiet an einen Millionär zu verpachten: hierdurch sind weite Strecken der Hochlande, einst dick besetzt mit Gälisch (Irisch-Keltisch) redenden fleißigen, kinderreichen Kleinpächtern, zur Wildnis geworden. So wurde die Keltisch redende, nach den Städten Englands, nach Kanada, den Vereinigten Staaten, Australien auswandernde Bevölkerung der schottischen Hochlande und Inseln im ganzen 19. Jahrhundert fortwährend dezimiert. Im Zensus von 1891 gaben noch rund 255 000 Bewohner Schottlands das Keltische (Gälisch) als Umgangssprache an, unter ihnen waren 45 000 einsprachige Kelten. Erwägt man, daß die Gesamtbevölkerung des oben umschriebenen heutigen keltischen Sprachgebietes Schottlands gleichzeitig nur rund 400 000 Seelen betrug, so sieht man, daß die äußere Position des Keltischen in Schottland noch eine viel gefestigtere ist als des nahe verwandten Keltischen in Irland trotz der absolut größeren Zahl der Keltisch redenden Iren. Sie ist aber auch

innerlich eine viel gefestigtere, da seit 300 Jahren der Protestantismus mit Bibel, Predigt, Kirchenlied und reicher Erbauungsliteratur in schottisch-keltischer Sprache dem Gälischen Schottlands Rückgrat verleiht.

Das Keltische auf der Insel Man.

Die Insel Man, die ursprünglich wohl von derselben Urbevölkerung besiedelt war, die in Britannien und Irland den Kelten vorausging, wurde zuerst von britischen Kelten erobert, wie ihr ältester Name Monapia (Manapia) ausweist. Später eroberten sie irische Kelten, wohl in derselben Zeit (3. und 4. Jahrhundert), in der sie in Nordwestbritannien den Pikten beistanden und an der Küste von Nord- und Südwales Fuß zu fassen suchten. Über diese irischen Kelten von Man kam das Vikingerzeitalter in allen seinen Phasen noch viel heftiger als über die Mutterinsel Irland: die Plünderungsperiode (798—880), die Zugehörigkeit zum Dubliner Vikingerstaat (880—990), dann die Herrschaft der nordischen Beherrscher der Orkneys (bis 1079) und ein besonderes norwegisches Herrscherhaus, bis die Insel 1266 an Schottland fiel. Diese 450 Jahre dauernde nordische Periode hat unauslöschliche Spuren hinterlassen: Runendenkmäler in nordischer Sprache; ein volles Drittel aller heutigen Ortsnamen der Insel und ein Drittel aller Personennamen aus Anfang des 19. Jahrhunderts sind nordischen Ursprungs; die Manxbezeichnung des 'Parlamentsfeldes' Tynwald ist altnord. *þingvöllr*. Gleichwohl hat das irisch-keltische Element der Insel Man dieselbe Assimilationskraft besessen, die es in Irland bewies, und die Normannen sprachlich assimiliert. Der irisch-keltische Dialekt, Manx genannt, war zur Zeit der Reformation noch so ausschließlich Sprache der Insel, daß der protestantische Bischof der Insel Man John Philipps († 1633) es für nötig erachtete, das Book of common prayer ins Manx zu übersetzen, ja der 1773 gestorbene Bischof Dr. Hildesley hielt es, trotz der relativ geringen Bewohnerzahl der Insel, noch für notwendig, die ganze Bibel ins Manx übersetzen und drucken zu lassen. Zwei Momente führten im 19. Jahrhundert zum Untergang dieses keltischen Dialekts: die um 1700 beginnende und dann, als die Insel Man immer mehr Sommerfrische für die großen Städte Manchester und Liverpool wurde, steigende englische Einwanderung, sowie die starke Auswanderung der alten Bewohner von Man seit 1823. Nur alte Fischerleute an der Westküste sind unter den 55000 Englisch redenden Bewohnern der Insel des keltischen Dialekts von Man noch mächtig; ihre Zahl wird zwischen 800 und 3000 geschätzt. Die moderne pankeltische Bewegung macht vergebliche Galvanisierungsversuche mit dem Manx.

Das Keltische in Wales.

Nach den Bergen von Wales strömte seit Ende des 5. Jahrhunderts von britischen Kelten aus dem Nordosten und Osten der Insel zusammen, was dem anglischen oder sächsischen Joch sich nicht beugen wollte. Um Platz zu bekommen, vertrieben sie die keltischen Iren, die sich im 3. und 4. Jahrhundert in Nordwales und Strichen von Südwales niedergelassen hatten. Durch den gewalttätigen Herrscher des an Wales grenzenden Germanenstaates Mercien, Offa (756—795), wurde von dem bis dahin noch unab-

hängig gebliebenen Gebiet ein großes Stück abgerissen, die heutigen Grafschaften Hereford und Shropshire mit der alten Hauptstadt von Mittelwales. Um den Besitz dieser Eroberung zu sichern, zog Offa in Nachahmung der im Norden Britanniens in Trümmern damals zutage liegenden Wälle Hadrians und Antonins einen großen Wallgraben von der Wyemündung im Süden bis zur Deemündung im Norden. 'Offas Wall' (kymr. *clawdd Offa*), noch heute an vielen Stellen erkennbar, ist seitdem im wesentlichen die Grenze zwischen Germanen und Kelten in diesen Strichen Britanniens geblieben Die außerhalb Offas Graben sitzenden Briten verfielen im Laufe des Mittelalters der Anglisierung. Seit den Tagen der normannischen Eroberung Englands beginnt, zuerst im Süden in Monmouthshire und dann nach der Unterwerfung von Wales unter England (1282) an der ganzen Ostlinie entlang, ein Eindringen englischer Elemente und Einschränkung des Gebietes der kymrischen Sprache auf Kosten der englischen. Heutigentags folgt auf Monmouthshire und einige Grenzdistrikte in Brecknock-, Radnor- und Montgomeryshire, wo nach dem Zensus von 1891 weniger als 10% Kymrisch redeten, ein Strich im Osten, wo zwischen 10% und 85% kymrische Sprache beherrschen, und dann die ganze Reihe der Grafschaften im Westen an der irischen See von Anglesey an, wo — mit Ausnahme von Pembrokeshire — mehr als 85% der Bevölkerung noch Kymrisch als Sprache des täglichen Lebens angaben: in Anglesey war die Zahl der Kymrisch Redenden 97½% und in Distrikten von Cardigenshire 98¾% der Bevölkerung; 23 von den 52 Zähldistrikten hatten mehr als 85% und insgesamt 33 Distrikte mehr als 60% Bewohner kymrischer Zunge. Von der Gesamtbevölkerung von Wales mit 1 776 405 Seelen bezeichneten sich 910 289 als Kymrisch Redende, darunter 508 036, die einsprachige Kelten waren.

Diesem gefestigten äußeren Zustande des Kymrischen entspricht auch die innere Festigkeit. Die gefährdetste Zeit war von Heinrich VII. (1485) bis um 1730. Mit Heinrich Tudor, dem Enkel des nordkymrischen Häuptlings Owen ap Meredydd ap Tudor und der Witwe Heinrichs V. bestieg eine kymrische Dynastie den Thron Englands; er und sein Nachfolger hoben alle Ausnahmegesetze gegen Wales auf und taten alles, was die Staatsraison gestattete, um den Kymren das Einleben mit den Engländern zu erleichtern. Die Folgen blieben nicht aus. Zuerst verengländerten die politischen Führer des Volkes, der Adel; dann die Geistlichkeit der in Wales von dem nationalen Herrscherhaus willig angenommenen englischen Staatskirche mehr oder weniger. Die literarische Produktion in kymrischer Sprache wurde schwächer, und die Sprache, die in dieser Literatur zur Verwendung kommt, zeigt im Vergleich mit der mittelkymrischen Literatursprache Verwilderung. Nach mehr als einer Seite befand sich so die kymrische Sprache am Ende des 17. und im Anfang des 18. Jahrhunderts in derselben kritischen Lage, wie die irische am Ende des 18. Jahrhunderts: während jedoch der Katholizismus in seinen Einrichtungen der ge-

schwächten irischen Sprache den Todesstreich versetzte, führte von 1730 ab der Protestantismus von Wales der kymrischen Sprache wieder neue Lebenskraft zu. Es war die methodistische Bewegung, die in Wales zu einer inneren Reformation führte, zu einem religiösen Erwachen (kymr. *deffroad crefyddol*) der welschen Massen, auf dem sich im Verlaufe von 150 Jahren nach und nach eine nationale Wiedergeburt des um 1730 scheinbar im Absterben begriffenen Keltentums in Wales vollzog. Die Führer der methodistischen Bewegung in Wales, die aus dem Volke stammten, bedienten sich des verachteten Kymrisch, nicht der kymrischen Sprache zuliebe, sondern um zu den Herzen der Massen zu reden. Die kymrische Sprache ward im Verkehr des Kymren mit seinem Gott zu Ehren gebracht, und indem man der Masse in Wales das Geschenk des letzten direkten Sprosses aus dem Hause Tudor, der Elisabeth, die kymrische Bibel (1588) in die Hand gab und sie zum Lesen und Forschen in derselben anhielt, wurde die Begierde zum Lesen des Kymrischen und zum Denken überhaupt geweckt: es wurde so in der wesentlich nordkymrische Rede widerspiegelnden Sprache der Bibel wieder eine Literatursprache über den Dialekten geschaffen, ein Ideal hingestellt, nach dem sich Schriftsteller richteten, die in der Sprache des Volkes zum Volke reden wollten. Durch Kanzel und Sonntagsschule wurde diese Literatursprache fortwährend dem Ohre auch der Ungebildeten nahegebracht. So erhielt die kymrische Sprache von Wales wieder Rückgrat. Auf die Schaffung des welschen Kirchenliedes folgte seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts allmählich ganz allgemein ein sprachliches und literarisches Erwachen (kymr. *deffroad llenyddol*) des welschen Volkes, wodurch in einem weiteren Zeitraum von zwei Generationen das Kymrische wieder zu einer das geistige Leben von Wales beherrschenden Kultursprache erhoben wurde, in der für einzelne Gattungen, wie Lyrik und Novelle, Literaturdenkmäler von dauerndem Wert vorliegen.

Ob die Lage der keltischen Sprache in Wales am Ende des neuen Jahrhunderts äußerlich und innerlich noch so gefestigt sein wird, wie sie am Schlusse des 19. Jahrhunderts dastand, unterliegt starken Zweifeln. Es hat nämlich das letzte Drittel des letzten Jahrhunderts für Wales Einrichtungen gebracht, die, wenn auch nicht rasch, so doch auf die Dauer für die kymrische Sprache ähnlich verhängnisvoll werden müssen, wie das mit Gründung des Priesterseminars in Maynooth 1795 in Irland inaugurierte Unterrichtssystem der katholischen Kirche der irischen Sprache wurde. Es brachten das Jahr 1870 Wales ein geordnetes Elementarschulwesen, 1889 ein Mittelschulgesetz und 1894 als Krönung des Unterrichtssystems in Wales eine kymrische Universität, d. h. drei philosophische Fakultäten in Bangor, Aberystwith und Cardiff. Dieses ganze 'nationale' welsche Unterrichtssystem ist im Prinzip auf Englisch als Landessprache aufgebaut: die Vorlesungen in den Universitäten und der Unterricht in den Mittelschulen finden in englischer Sprache statt, Kymrisch

wird behandelt wie eine Fremdsprache, also wie Französisch und ist nicht einmal obligatorischer Unterrichtsgegenstand; selbst in den kymrischen Elementarschulen kann Kymrisch nur als Unterrichtsgegenstand eingeführt werden, sofern die nächsten lokalen Aufsichtsbehörden dies gestatten oder wünschen. Wie lange das Kymrische bei diesem Unterrichtssystem das Feld behaupten kann, hängt davon ab, wie stark sich die Dämme für die kymrische Sprache ausweisen werden, die heutigentags gegen die anglisierenden Einflüsse des welschen Unterrichtssystems vorhanden sind; es sind: eine reiche, schöne Buchliteratur — die Gesamtsumme der von 1801—1898 veröffentlichten Werke und Werkchen, nicht etwa Exemplare oder Bände, in kymrischer Sprache beträgt 8425 — in moderner Sprache und eine reiche periodische Literatur, die 1895 in 2 Vierteljahrsschriften, 2 Zweimonatsschriften, 28 kirchlichen und schönwissenschaftlichen Monatspublikationen und 25 Zeitungen (Wochenausgaben) in kymrischer Sprache bestand; sodann die kymrische Bibel und die beiden Eckpfeiler des nonkonformistischen Protestantismus, Kanzel und Sonntagsschule.

Das Keltische in Cornwall.

Die in die zwischen Severnbucht und Kanal gelegene südwestliche Halbinsel Britanniens sich drängenden Briten gerieten vom 7. Jahrhundert ab unter sächsischen Einfluß und 823 endgültig unter sächsische Herrschaft. Die Rückwirkung auf die Sprache konnte nicht ausbleiben: Sommerset und Devonshire waren im ausgehenden Mittelalter anglisiert; in Cornwall war bei Einführung der Reformation die keltische Sprache, das Kornische, neben dem Englischen schon so weit zurückgetreten, daß ein Bedürfnis, es als offizielle Sprache des protestantischen Gottesdienstes zu verwenden, nirgends mehr vorhanden war; es wurden daher auch weder die grundlegenden Werke der anglikanischen Kirche noch die Bibel ins Kornische übersetzt. Die Sprache starb im 18. Jahrhundert aus: der Sage nach soll die am 26. Dezember 1777 im Alter von 102 Jahren gestorbene Fischerfrau Dolly Pentraeth aus Mousshole die letzte Kornisch sprechende Person gewesen sein. Phantasievolle Pankeltisten am Ende des 19. Jahrhunderts träumen davon, das Kornische wieder zu beleben.

Das Keltische in der Bretagne.

Die vor dem Ansturm der Sachsen im 5. und 6. Jahrhundert in großen Scharen nach der aremorikanischen Halbinsel aus Südbritannien flüchtenden Briten hatten, wie wir sahen, bis in die Mitte des 8. Jahrhunderts ihr Gebiet immer mehr nach Osten in der neuen, Britannia minor genannten Heimat ausgedehnt. Nach Abschüttelung des fast ein Jahrhundert dauernden Vasallenverhältnisses zum Frankenreich der Karolinger (841—845) gründete der Bretonengraf Nominöe einen unabhängigen bretonischen Einheitsstaat in den ungefähren Grenzen der heutigen fünf Departements Finistère, Côtes-du-Nord, Morbihan, Loire inférieure und Ille-et-Villaine. Die Sprachverhältnisse in diesem Bretonenstaat in zweiter Hälfte des 9. Jahrhunderts waren die, daß das Gebiet östlich einer Linie von Mont Sant Michel an der Couesnonmündung im Norden bis zur Loiremündung im Süden, also die östlichen Hälften der Departements Ille-et-Villaine (mit Rennes) und

Loire inférieure (mit Nantes), rein romanisches Sprachgebiet war; westlich der genannten Linie lag eine breite Zone, in der das Bretonische schon vorherrschend war, aber die alte romanische Bevölkerung noch nicht völlig sprachlich assimiliert hatte; daran schloß sich, wesentlich in den Grenzen der heutigen Niederbretagne, das geschlossene rein bretonische Sprachgebiet. Mit dem Jahre 907 kamen über Britannia minor Schreckenszeiten, wie die gewesen waren, denen die Vorfahren der Bretonen im 5. und 6. Jahrhundert durch die Flucht zu entgehen suchten: die Normannendrangsal, die bis 937 dauerte. Sie lastete naturgemäß am schwersten auf den östlichen Teilen des Landes, aus dem bretonische Mönche, Klosterinsassen und Edle flüchteten. Dadurch wurde die bretonische Sprache in dem östlichen an das rein bretonische Sprachgebiet angrenzenden gemischtsprachigen Strich stark geschwächt. Als dann die Normannenbedrückung aufhörte, geriet die Herzogswürde des bretonischen Einheitsstaates von 939—1066 an die nach Abstammung und Sprache ursprünglich zwar rein bretonischen, aber in romanischem Sprachgebiet sitzenden gräflichen Häuser von Nantes und Rennes, womit der politische Schwerpunkt der Gesamtbretagne in den kleineren, erst seit Abwerfung des fränkischen Joches hinzugekommenen rein romanischen Strich verlegt wurde.

Es machten die Briten in Britannia minor von 939 an mit ihrem nationalen Herrscherhaus ähnliche Erfahrungen wie die Iren der Irenkolonie in Scottia minor mit dem ihrigen seit den Tagen Malcolm Cennmors (1057). Analoge Wirkungen auf die sprachlichen Verhältnisse zeigten sich hier wie dort. In dem zwischen rein bretonischem und rein romanischem Sprachgebiet liegenden gemischtsprachigen Gebiet empfing nicht das stark geschwächte Bretonische Stütze, sondern durch den Einfluß des sprachlich romanisierten Hofes, der hohen Geistlichkeit und Aristokratie, das Romanische. So findet eine allmähliche Rückromanisierung des alten bretonischen Sprachgebietes im Osten statt, und im 11. bis 12. Jahrhundert ist neben die immer rein romanische Zone im Osten (Grafschaften Rennes und Nantes) eine breite Zone früheren bretonischen Sprachgebietes — umfassend die alten Diözesen Dol, St. Malo, St. Brieuc ganz und Vannes zum Teil — getreten, die entweder schon vollständig französisiert oder doppelsprachiges Gebiet mit Überwiegen des Französischen ist. Im Verlauf ist dann diese Zone für die bretonische Sprache vollständig verloren gegangen, so daß seit dem 13. bis 14. Jahrhundert eine Linie, beginnend im Norden bei Plouha (westlich von der Baie de S. Brieuc) und endigend an der Villainemündung im Süden, die Grenze zwischen keltischer und romanischer Zunge, zwischen Bretonisch und Französisch bildet. Diese Linie hat bis Ende des 19. Jahrhunderts keine nennenswerte Verschiebung erfahren. Westlich von ihr, also in dem Departement Finistère und den westlichen Teilen der Departements Côtes-du-Nord und Morbihan, gab es 1885 nach einer genauen Berechnung eines französischen Gelehrten 1 300 000 Bewohner, die Bretonisch reden konnten, auf eine Gesamtbevölkerung von 1 300 000;

670 000 von der angegebenen Zahl sollen nur das keltische Idiom verstanden haben. Diese Zahlen sind für die Gegenwart zu hoch. Es haben seit 1870 verschiedene Faktoren auf die bretonische Sprache eingewirkt, deren Folgen um 1885 noch wenig in Zahlen greifbar in die Erscheinung traten, nach Ablauf eines Vierteljahrhunderts und weiterhin aber immer mehr. Solche Faktoren sind: die Kleinkinderschulen, sowohl die kommunalen salles d'asile als auch die von katholischen Kongregationen geleiteten sogenannten christlichen, die so gut wie rein französisch sind; die staatlichen Volksschulen, aus denen die bretonische Sprache aufs strengste verbannt ist und nicht einmal als Hilfsmittel zur Erlernung des Französischen verwertet werden darf; die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht, wonach die Bretonen, die früher in besonderen Regimentern mit Bretonisch verstehenden Offizieren vereinigt waren, unter französische Regimenter des Ostens zerstreut werden; endlich das energische Eintreten der hohen und, zum Teil wenigstens, niederen Geistlichkeit für die französische Sprache im Gottesdienst und Religionsunterricht. Die Wirkungen all dieser Faktoren auf die bretonische Sprache treten in den der Debretonisierung am ehesten ausgesetzten Strichen schon dahin zutage, daß das durch Kinderschule und Elementarschule französisierte Kind mit der im selben Hause lebenden einsprachigen Großmutter sich vielfach nur mehr durch Gesten unterhalten kann. Das heutige bretonische Sprachgebiet in der Niederbretagne ist daher äußerlich nicht mehr so kompakt noch die Sprache innerlich so gefestigt, wie es nach jener Schätzung von 1885 den Anschein hat.

Gesamtzahl der Keltisch Redenden.

Die Gesamtzahl der im Beginn des letzten Dezenniums in den vier Strichen der Celtic fringe und der Bretagne keltische Sprachen Redenden betrug demnach 3 148 000, unter ihnen 1 271 000 keltische Monoglotten. Sie hat seitdem in vier von den fünf Sprachgebieten entschieden abgenommen, so daß die Zahlen 3 000 000 keltische Sprachen Redender mit 1 000 000 Monoglotten für die Gegenwart eher zu hoch als zu niedrig gegriffen sind. Zu ihnen treten noch all die Kelten, die fern von Keltenlanden in der Diaspora ihre keltischen Dialekte bewahrt haben.

Das Keltische in der Fremde.

Keltisch redende Iren sind seit den Tagen Cromwells zahlreich über den Ozean nach der 'neuen Insel' (*oilean ūr*) gewandert; besonders stark wurde diese Auswanderung nach Amerika, England und anderen Teilen des britischen Weltreiches seit der großen Hungersnot in Irland, wodurch die 1841 noch 8 196 597 Seelen zählende Bevölkerung Irlands trotz großen Geburtenüberschusses auf 4 725 000 im Jahre 1891 sank und weiter sinkt. Kurzsichtige Landlordpolitik treibt seit 150 Jahren Gälisch redende Hochschotten aus ihren Tälern und von den Inseln in Scharen nach den Vereinigten Staaten von Amerika, nach Kanada und in die großen Städte Niederschottlands und Englands.

Was Wales anlangt, so soll nach einer im 16. Jahrhundert aufgekommenen Sage, an die man aber lange in Wales fest glaubte, Madoc,

der Sohn des nordwelschen Fürsten Owein Gwynedd (1137—1169), mit zehn Schiffen und einer ganzen Kolonie Kymren, Männern und Frauen, nach Amerika gefahren sein, woselbst sie sich mit den Indianern vermischten und Vorfahren von Stämmen weißer Indianer wurden, die Kymrisch redeten; noch 1801 beschwor ein nach Wales heimkehrender frommer Mann, daß er in Washington in einem Hotel mit Kymrisch redenden Häuptlingen solcher weißen Indianer gesprochen. Eine tatsächliche Auswanderung von Kymren nach Nordamerika hat seit den Tagen der 'Pilgerväter' ununterbrochen stattgefunden, und modernes Kymrisch wird weit und breit in den Vereinigten Staaten von welschen Einwanderern oder Nachkommen von solchen geredet. Auch London und Liverpool bergen unter ihrer Bevölkerung einen Strom von kymrischen Einwanderern, die keltische Sprache weiter reden. Die Niederbretagne endlich sendet seit Dezennien den Überschuß seiner Bevölkerung nach Paris, Havre und anderen Städten Frankreichs, wo manche noch in die nächste Generation das keltische Idiom der Bretagne hinüberretten.

Überschaut man diese Kelten in der Fremde, so kann in bezug auf ihr Verhältnis zu den aus der Heimat mitgebrachten keltischen Sprachen ein durchschlagender Unterschied nicht verkannt werden. Die wesentlich katholischen Kelten (Iren und Bretonen) beweisen in der Diaspora eine viel geringere sprachliche Widerstandskraft als die wesentlich protestantischen Kelten (Kymren und Hochschotten). Die großen welschen Kolonien in London und Liverpool haben jede ein Zeitungsorgan in kymrischer Sprache; welsche Nonkonformisten sammeln sich an beiden Orten Sonntags in ihren Kapellen, singen die schönen Kirchenlieder in kymrischer Sprache und unterhalten sich mit Gott in kymrischer Sprache. Die Zahl der Iren mit keltisch-irischer Umgangssprache, die seit den Tagen der großen Hungersnot nach London zogen und Lancashire überfluteten, ist eine größere als die aller Kymren in Wales und England zusammen: wenn sie aber heutigentags sich vereinigen, schelten sie auf ihre englischen Brotgeber in englischer Sprache. Nicht anders steht es mit der irischen Sprache in Amerika, während zahlreiche kymrische Gemeinden aller nonkonformistischen Sekten mit Kymrisch in Kirche und Sonntagsschule existieren; keine Zeitung in irischer Sprache dort, während 1893 in den Vereinigten Staaten drei Wochenzeitungen in kymrischer Sprache und eine in der kleinen kymrischen Kolonie in Patagonien erschienen, nachdem acht Zeitungen in kymrischer Sprache im Laufe des 19. Jahrhunderts eingegangen sind; keine Zeitschrift in irischer Sprache in den Vereinigten Staaten, aber 1893 deren vier in kymrischer Sprache. In Kanada angesiedelte protestantische Hochschotten haben seit 1892 in dem in Sidni (Cape Breton) auf Nova Scotia erscheinenden Mac-Talla ein Organ ausschließlich — die zahlreichen Annoncen nicht ausgenommen — in schottisch-gälischer Sprache, während die gesamte Keltisch redende Irenwelt in allen fünf Weltteilen, Irland eingeschlossen, erst seit 1898

'a weekly bilingual Newspaper' (zuerst *Fáinne an lae*, dann *An claidheamh Soluis*) in Dublin besitzt, in dem vorsichtigerweise alles Wissenswerte zudem wesentlich in englischer Sprache mitgeteilt wird.

Die Gründe für dies verschiedene Verhalten der Kelten in der Diaspora — die Bretonen sind nicht anders wie die Iren — zu ihren keltischen Muttersprachen liegen auf der Hand. Wo immer der nonkonformistische Hochschotte oder Welsche mit einer keltischen Muttersprache hinzieht, da begleitet ihn seine Bibel und der reiche Schatz von Kirchenliedern in dieser Sprache; wo mehrere Angehörige genannter Sprachen sich treffen, da versucht ein Beredter unter ihnen — und welcher Kelte ist dies nicht — in der Muttersprache die Verbindung mit Gott auch in fremden Landen herzustellen. Bibel, Gesangbuch, Predigt und die Sonntagsschule werden somit für den wesentlich protestantischen Kymren und Hochschotten ein meist auf Generationen vorhaltendes Bollwerk gegen den Verlust ihrer keltischen Idiome. In anderer Lage ist der katholische Ire und Bretone in der Fremde. Derartige Stützen für seine Muttersprache, die um so kräftiger sind, weil sich der weniger Gebildete ihrer gar nicht bewußt wird, bietet ihm der katholische Kultus, der überall in seinem Höhepunkt die lateinische Sprache verwendet, weder daheim noch in der Fremde.

Die Zahl der noch Keltisch Redenden in der Fremde läßt sich schwer genau bestimmen. Von der Summe von 228000 Welschen, die — in Wales geboren — nach dem englischen Zensus von 1891 außerhalb Wales im vereinigten Königreich lebten, konnten nach einer sorgfältigen Berechnung 136000 Kymrisch reden; ihre Zahl in Amerika (Vereinigte Staaten, Kanada, Patagonien) ist sicher mindestens ebensogroß. Nach einer Schätzung von Ende 1898 sollen in Paris und einigen Departements von den aus der Niederbretagne stammenden Bretonen rund 70000 des Bretonischen sich im Hause bedienen. Rechnet man alles zusammen, was außerhalb der Celtic fringe und der Niederbretagne von Kelten in der weiten Welt eine der fünf keltischen Sprachen noch sprechen kann, mag immerhin eine Million herauskommen, so daß die Gesamtsumme aller 'Keltisch' reden könnenden Individuen vier Millionen betrüge, worunter eine Million keltischer Monoglotten.

Das Altkeltische.

## II. Charakteristik und Gliederung der keltischen Sprachen.

In neuerer Zeit hat man in Anknüpfung an eine sagenhafte Erzählung bei Livius von einer festen politischen Einheit der Kelten in den Zeiten ihrer Ausbreitung und größten Machtentfaltung in Europa vom 5. bis Anfang des 3. Jahrhunderts v. Chr. geredet, von einem keltischen Kaiserreich unter Ambicatus sowie dessen Vorgängern und Nachfolgern, das durch zwei Jahrhunderte und mehr eine feste traditionelle Politik hatte: die rückwärts sitzenden unterjochten Germanen hielt man unter eiserner Fuchtel, und mit den Griechen standen die Kaiser des 'Celticum' im Bündnis

gegen Karthager, Etrusker (dann Römer) und Illyrier. In erster Linie durch Aufgabe dieser traditionellen Politik im Beginn des 3. Jahrhunderts v. Chr. soll der Rückgang des Keltentums seit jener Zeit verschuldet sein. Das ist natürlich ein Phantasiegebilde, entworfen nach dem Rezept, die goldene Zeit in der Vergangenheit zu suchen.

Die Einheit des Altkeltischen

Aber eine Einheit, wenn auch keine politische, bestand unter den Kelten, als dieselben an den Mündungen der Donau, des Rheines, der Seine, Loire, des Duro, der Rhone und zu beiden Seiten des Po saßen, und diese Einheit erstreckte sich auch auf die kleinasiatische Kolonie der Kelten und die vorgeschobenen Keltenstämme der britischen Inseln. Diese Einheit war eine innere und sie war aller Wahrscheinlichkeit nach eine größere, als wir nach den mangelhaften Dokumenten aus dem Altertum beweisen können. Sie war in erster Linie basiert auf der sprachlichen Einheit der Kelten des Altertums gegenüber griechischer, italischer und germanischer Rede. Mannigfache andere, innere Bande traten hinzu, von denen hier nur weniges berührt werden kann. Dieselben drei literarischen Stände treffen wir überall bei Kelten des Altertums und bei Inselkelten bis tief ins Mittelalter, und zwar mit denselben Namen: die Druiden, Vaten und Barden. Ehe Alexander der Große seine Heerfahrt nach Asien antrat, unternahm er einen Zug zur Bestrafung der streitbaren illyrischen Völkerschaften; eine Gesandtschaft der Donaukelten erschien in seinem Lager und schloß mit ihm ein Bündnis, das sie nach Arrians Bericht durch folgenden nationalen Eid bekräftigten: 'Wenn wir den Vertrag nicht halten werden, so soll der Himmel auf uns fallend uns zerschmettern, es soll die sich öffnende Erde uns verschlingen, es soll das über die Ufer tretende Meer uns überfluten'. In dem größten altirischen Sagentext, 'Rinderraub von Cualnge', wird erzählt, wie das abgeschlagene Haupt des Sualtam dem Ulsterherrscher zubrüllte 'Männer werden getötet, Weiber geraubt, Herden weggetrieben'; dann fährt der Sagentext fort: 'Ein wenig zu groß ist dieses Geschrei, sagte Conchobar, denn der Himmel ist über uns, die Erde unter uns und das Meer um uns herum. Deshalb, wenn nicht das Firmament mit seinen Sternenschauern auf der Erde Antlitz fallen wird, oder wenn nicht die Erde infolge eines Erdbebens bersten wird, oder wenn nicht der in Ufern eingeschlossene blaugeränderte Ozean über das Stirnhaar der Erde flutet, werde ich jede Kuh zu ihrer Hürde und jede Frau zu ihrem Heim zurückbringen'. Als im Verlauf des Entscheidungskampfes eben dieser Conchobar bemerkt, daß er an entfernten Stellen des Schlachtfeldes selbst nachsehen und eingreifen müsse, 'da sagte sein Gefolge: Wir werden diesen Ort halten, denn der Himmel ist über uns, die Erde unter uns und das Meer um uns herum. Wenn nicht das Firmament mit seinen Sternenschauern auf der Erde Antlitz fallen wird, oder wenn nicht der in Ufern eingeschlossene blaugeränderte Ozean über das Stirnhaar der Erde fluten wird, oder wenn nicht die Erde brechen wird, werden wir keinen Zollbreit zurückweichen bis zum Anbruch des

(jüngsten) Gerichtes und des (ewigen) Lebens, bis du wieder zu uns zurückkommen wirst'. Der keltische Eid ist also derselbe bei illyrischen Kelten und bei irischen, in erster Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. und in der irischen Heldensage im 9. und 10. Jahrhundert n. Chr. Als Alexander die Gesandten der illyrischen Kelten entließ, da gab er ihnen, wohl um den von ihnen geleisteten Eid etwas zu befestigen, neue Goldmünzen mit dem Bildnis seines verstorbenen Vaters Philipp: vom Ende des 4. Jahrhunderts ab finden sich dann in Südgallien dem Goldstater Philipps II. von Mazedonien nachgeahmte Goldmünzen, und um 150 v. Chr. schlugen keltische Fürsten in Südbritannien rohe, diesen nachgeahmte Goldmünzen.

Auf der Einheit der Sprache gegenüber griechischer, italischer und germanischer Rede beruht jedoch in erster Linie die Einheit der Kelten im Altertum. Wo Kelten sitzen, finden wir Namen von Städten in Fülle, die als zweites Glied das keltische Wort *dūnon* (altir. *dūn*, altkymr. *din*) 'befestigter Ort' enthalten: Cambodunum in Yorkshire, Moridunum in Wales, Senodunum in Irland, Caladunum in Portugal, Estledunum in Andalusien, Lugdunum in Frankreich und Holland, Cambodunum (Kempten) in Bayern, Lugidunum in Schlesien, Eburodunum in Mähren, Carrodunum in Kroatien, Singidunum in Serbien, Noviodunum in Rumänien ist eine kleine Auslese aus den mehr als 100 Ortsnamen auf *-dūnum* in Keltenlanden. Nicht viel weniger zahlreich sind die Ortsnamen auf *briga* 'Anhöhe, befestigte Anhöhe' (gleich germ. *-burg*), *-magus* 'Feld' (altir. *mag*, altkymr. *mag*). Begreiflich bei dem Wandertrieb der Kelten und den damit verbundenen Neuansiedelungen sind die zahlreichen Ortsnamen, die als erstes Glied das keltische Adjektiv *novios* 'neu' (altir. *nūe*, altkymr. *nouid*) enthalten: Noviodūnum 'Neuburg' findet sich für 9 Orte im heutigen Frankreich, je einen in Oberitalien, Schweiz, Pannonien und der Dobrudscha; Noviomagus 'Neufeld' für 12 Orte in Frankreich, je einen in Britannien, Holland, Belgien, Rheinprovinz und bayerische Pfalz. Ebenso charakteristisch für die Keltengebiete sind die Ortsnamen auf *-ācum (-ācus, āca)*, besonders bei kleineren Orten: es sind ursprünglich Adjektiva, gebildet mit dem auch in den Keltensprachen des Mittelalters und Neuzeit gebräuchlichsten Adjektivsuffix, die, meist von einem Personennamen abgeleitet, die von dieser Person begründete oder besessene Ansiedelung bezeichnen.

Denkmäler des Altkeltischen.

Eigentlich literarische Denkmäler in altkeltischer Sprache d. h. der in den Tagen der Völkerwanderung verschwundenen Sprache der kontinentalen Kelten und der Inselkelten haben wir so gut wie nicht, aber doch eine solche Fülle von Sprachüberresten, daß wir uns in mancher Hinsicht ein ziemlich klares Bild von diesem Ast des indogermanischen Sprachstammes machen können. Die Quellen des Altkeltischen sind wesentlich folgende: 1. Keltische Wörter, die uns bei griechischen und lateinischen Schriftstellern in ihren Berichten über die Kelten überhaupt oder einzelne Stämme überliefert werden. 2. Keltische Wörter, die in ziemlicher Fülle in die Sprache der Germanen und Römer als Lehnwörter übergegangen

sind, wo sie entweder durch ihre Lautgestalt sich als Eindringlinge erwiesen oder von römischen Schriftstellern als solche denunziert werden, und die vielfach direkt oder in Ableitungen in den mittelalterlichen und modernen Phasen des Inselkeltischen vorkommen. 3. Zahlreiche Namen von keltischen Persönlichkeiten und Örtlichkeiten bei Schriftstellern des Altertums. 4. Noch zahlreichere Namen beider Gattungen in den lateinischen Inschriften Spaniens, Britanniens, Galliens, der beiden Germanien, Oberitaliens und der Donauländer. In großer Mehrheit sind diese Namen unter 3 und 4 zweigliedrig und die Bedeutung der beiden Glieder ist meist aus dem Sprachmaterial der jüngeren Dialekte des Inselkeltischen sofort klar. 5. Namen auf Münzen und Hausgeräten (Töpferwaren). 6. Inschriften in keltischer Sprache, gefunden in Oberitalien und Frankreich, in nordetruskischem, griechischem und lateinischem Alphabet: 30 an der Zahl, darunter ein fünfjähriger Kalender. 7. Ein kleines in Südgallien im 5. Jahrhundert entstandenes Glossar, in welchem vulgarlateinische (romanische) Wörter keltischen (gallischen) Ursprungs erklärt werden.

Das Verhältnis des Altkeltischen zum Griechischen, Lateinischen und Germanischen.

Aus diesen Quellen läßt sich das altkeltische Wörterbuch in bedeutendem Umfang herstellen, namentlich soweit Substantive und Adjektive in Betracht kommen; in wesentlich geringerem Umfang sind die anderen Redeteile vertreten, fast gar nicht der wichtigste, das Verbum. Es ergibt sich hieraus, daß für die Flexion des Altkeltischen — sieht man von den Rückschlüssen ab, die die mittelalterlichen Phasen des Inselkeltischen gestatten — sich nur einigermaßen ein Bild für die Nominalflexion gewinnen läßt. Dagegen ist die Lautlehre, sowohl Vokalismus als Konsonantismus, vollkommen klar erkennbar und lehrt deutlich die Einheit des Altkeltischen und sein Verhältnis sowohl zur indogermanischen Ursprache als zu den Sprachen der verwandten Griechen, Italer, Germanen. Von den Sprachen dieser drei die Keltenwelt umgebenden indogermanischen Sprachäste hebt sich das Altkeltische in einer Reihe von Punkten scharf ab, von denen zwei aus dem Vokalismus und zwei aus dem Konsonantismus hervorgehoben seien: 1. altkeltisch ist altes indogerm. *e* mit dem Laute *i* zu *i* zusammengeflossen; 2. die indogermanischen Sonanten *r* und *l*, die im Griechischen durch *ra*, *la*, im Lateinischen und Germanischen durch *er*, *el* (*ur*, *ul*) vertreten sind, erscheinen im Altkeltischen als *ri* und *li* (*-briga* gleich germ. *burg*, *-ritum* gleich lat. *portus*, germ. *furt*); 3. das indogermanische *p* ist im Anlaut und Inlaut, soweit es nicht in wenigen Fällen an anderen Konsonanten Halt hatte, spurlos geschwunden (*are-* aus *pare-*, *ritum* aus *pritum* gleich lat. *portus*, germ. *furt*; *ver-* aus *uper*); 4. die indogerm. Mediaaspiraten, die im Griechischen zu Tenuisaspiraten (χ, θ, φ), im Italischen zu tonlosen Spiranten mit Weiterentwickelung und im Germanischen zu Medien verschoben wurden, sind im Altkeltischen mit den alten Medien vollständig zusammengefallen. Zieht man die Sprachen des Inselkeltischen seit dem 7. Jahrhundert mit in Betracht und erwägt, daß alle Punkte, in denen sie indogermanisches Erbe treu bewahrt haben, auch in dem Alt-

keltischen müssen vorhanden gewesen sein, dann ergeben sich aus der Flexionslehre noch viel mehr Momente, die für die altkeltische Sprachein heit im Gegensatz zum Griechischen, Italischen und Germanischen angeführt werden können. Auch hier seien nur vier Punkte ausgewählt: 1. aus altir. *teoir*, *cetheoir*, dem Femin. zu *tri*, *cethir*, und altkymr. *teir*, *peteir* zu *tri*, *petguar* ergibt sich, daß das Altkeltische den wunderbaren Flexionsunterschied bei der Drei- und Vierzahl bewahrt hatte, den kein anderer indogermanischer Sprachstamm Europas kennt; 2. einen Infinitiv als Teil des Verbalsystems hatte das Altkeltische nicht, nicht einmal die Anfänge einer solchen Ausbildung, stand also an Altertümlichkeit noch über der ältesten Periode altindischer Rede, von den klassischen Sprachen und Germanisch ganz zu schweigen; 3. auch in der treueren Bewahrung des altindogermanischen Verbalakzentes — sowohl hinsichtlich der Stellung desselben als der Bedingungen für die verschiedene Betonung derselben Verbalform — stand das Altkeltische der ältesten Phase des Altindischen nicht nach und hob sich in Bewahrung der ursprünglichen organischen Mannigfaltigkeit von der zwar verschiedenen, aber schematischen Regulierung im Griechischen, Italischen und Germanischen ab; 4. am treuesten aber von allen indogermanischen Sprachen aller Perioden hatte das Altkeltische eine Erscheinung des Indogermanischen bewahrt, in der noch ganz moderne keltische Sprachen dem ältesten Indischen oder Griechischen überlegen sind. Es predigte laut die Tatsache, daß die kleinste gefühlte Einheit indogermanischer Rede nicht das einzelne Wort war, sondern der kurze Satz und seine Untereinheiten von näher zusammengehörigen Wörtern, als da sind: Substantiv und Adjektiv, Substantiv und abhängiger Genitiv, zusammengehörige Pronomina und Substantive, Präpositionen und Substantive, Verb substantiv (Kopula) und Nomen, Verbalform und nominales Objekt. Zwischen ihnen, d. h. zwischen dem Auslaut des einen und dem Anlaut des anderen, herrschen dieselben lautlichen Einwirkungen (Assimilationen und Dissimilationen) wie zwischen den Silben und Teilen eines Wortes selbst, und die Nachwirkungen dieser lautgesetzlichen Wandlungen in den jüngeren Stufen des Inselkeltischen sind derart, daß, wenn ein moderner Grammatiker mit plumper Hand die Einheit z. B. eines kymrischen Satzes zerreißt, manches Wort ihm mit vierfachem Anlaut zwischen den Händen bleibt: einmal dem ursprünglichen in der Isoliertheit, also dem Anlaut, der im Griechischen, Italischen und Germanischen Wortanlaut κατ' ἐξοχήν geworden ist, und einem auf dreifachem Wandel beruhenden, je nachdem das vorhergehende Wort vokalisch, nasal oder konsonantisch in keltischer Urzeit auslautete; also kymr. *penn* 'Kopf': *dy benn* 'dein Kopf', *fy mhenn* 'mein Kopf', *ei phenn* 'ihr Kopf', oder *tâd* 'Vater': *dy dâd* 'dein Vater', *fy nhâd* 'mein Vater', *ei thâd* 'ihr Vater'. Diese den ganzen Organismus des Irischen und Kymrischen noch heute beherrschenden Satzwandlungen sind von dem Satzsandhi des Indischen so verschieden, wie blühendes Leben von einem verknöcherten, pedantischen Stubengelehrten.

Laut. Unterschiede im Altkeltischen

Anzunehmen, daß die sprachliche Einheit des Altkeltischen dialektische Unterschiede ausschließe, widerrät schon ein Blick auf die aus vielen Denkmälern wohlbekannten sprachlichen Verhältnisse der Griechen und Italiker zur Blütezeit des Altkeltischen (4. und 3. Jahrhundert). Sicher ist, daß auf einem Gebiet des Altkeltischen dialektische Unterschiede bestanden, auf den britischen Inseln. Drei kennen wir dort sicher. Die indogermanischen sonantischen *n* und *m* vor Konsonanten, die im Altindischen und Griechischen durch *a*, im Lateinischen durch *en*, *em*, im Germanischen durch *un*, *um* vertreten sind, waren im Altkeltischen Irlands *en*, *em*, aber im Altkeltischen Britanniens *an*, *am*: man sagte dort *kenton* 'Hundert', *argenton* 'Silber' (altir. *cét*, *argat*) hier *kanton*, *arganton* (altkymr. *cant*, *ariant*). Ferner war die indogermanische Anlautverbindung *sr* im Altkeltischen Britanniens zu *fr* geworden, so daß einem irisch-altkeltischen *srutus* oder *srutis* (altir. *sruth*) 'der Strom' im Britisch-Altkeltischen ein *frutus* oder *frutis* (altkymr. *frut*) entsprach. Tiefer ging noch ein dritter Unterschied. Eine altindogermanische Doppelheit gutturaler Tenuis, dahin gehend, daß neben reinen Gutturalen solche mit labialem Element bestanden, also das im Latein durch *qu* und *c* repräsentierte Verhältnis, war nur im Altkeltischen der Bewohner Irlands bewahrt, während gleichzeitig in der keltischen Rede der Briten die gutturale Tenuis mit labialem Element durch Assimilation zu *p* geworden war wie in den umbrisch-samnitischen Dialekten des Italischen: also irisch-altkeltisch *equos* 'Pferd', *maqos* 'Sohn', *quennon* 'Kopf', aber britisch-altkeltisch *epos*, *mapos*, *pennon*. Ein Blick auf das kontinentale Altkeltisch lehrt, daß es in letzterem Punkte auf seiten des britischen Altkeltisch steht; jedoch ist man in neuerer Zeit auf die Suche gegangen, ob nicht auf dem weiten Gebiet des kontinentalen Altkeltisch, namentlich in Gallien, sich Dialekte befanden, wo dieser Wandel ebenfalls sich nicht vollzogen hatte: es ist weder unmöglich noch unwahrscheinlich, aber nicht einwandfrei nachgewiesen. Hinsichtlich der ersterwähnten Differenz im Altkeltischen der britischen Inseln sprechen altgallisch *candetum* 'Flächenmaß von 100 Fuß' (für *cantetum*), der gewöhnliche Name *Iantumarus* (wo *iantu* 'Begierde' gleich altir. *ét*, kymr. *iaut* in *addiant* ist) und *arganto-* in *Argantomagus* und *Argantonius* lebhaft dafür, daß das kontinentale Altkeltisch auch in diesem Punkte auf seiten des britischen Altkeltisch steht; denn *Argentorate* statt zu erwartendem *Argantorate* kann auf lateinischer Lautgebung beruhen, welche Annahme allerdings gewaltsam erscheint für eine auf einer in Kärnten gefundenen Inschrift vorkommende Namensform *Ientumarus* für die gewöhnliche *Iantumarus*. Sicher auf seiten des britischen Altkeltisch steht das kontinentale Altkeltisch in der dritten Differenz: Φρουτις (die Handschriften lesen irrig Φρουδις) ist der altkeltische Name des heutigen Flusses Somme, und *Frutonius* kommt auf einer Inschrift in Spanien vor, während bezeichnenderweise kein mit *sr* anlautendes altkeltisches Wort auf dem Kontinent belegt ist.

Die beiden Zweige des Inselkeltischen.

Die Nachkommen des Altkeltischen auf den britischen Inseln in Mittelalter und Neuzeit scheiden sich nach dem Ausgeführten in zwei Gruppen: 1. die keltischen Idiome in Irland, Schottland und auf Man und 2. die keltischen Idiome in Wales, Cornwall und Bretagne. Die erste Gruppe bildet das irische Keltisch mit seinen Kolonien, die zweite Gruppe ist Fortsetzung des britischen Altkeltisch. Die Angehörigen der ersten Gruppe nennen sich 'Gaelen' (altir. *goidhel*, neuir. und schott. gäl. *gaedheal*, gesprochen *gael*), ihre Sprache 'gälisch' (neuir. und schottisch *gaedhealg*, gesprochen *gaelic*, manx *gailck*). Die Angehörigen der zweiten Gruppe nannten sich zur Zeit der Auswanderung eines Teiles nach Aremorika *brython*, d. h. Brittones, und ihre Sprache *brythonec* 'die brittonische', welcher Name in der Form *brezonek* die heutige einheimische Bezeichnung des Keltischen in der Bretagne ist, während in Cornwall die genauere Bezeichnung *kernuak*, *cernevek* 'kornisch' und in Wales *cymraeg* 'kymrische Sprache' aufkam.

Der gälische Zweig des Inselkeltischen.

Die Sprache des irischen Zweiges des Inselkeltischen, das Gälische, ist in Irland seit dem 7. Jahrhundert überschaubar. Bis tief ins Mittelgälische, ja bis zum Neugälischen sind in den verschiedenen Strichen des gälischen Sprachgebietes nur dialektische Unterschiede in der bis Ausgang des Mittelalters gemeinsamen Literatursprache erkennbar: es ist dies das sogenannte Alt- und Mittelirische. Zwei Momente führten wesentlich dazu, die literarische und sprachliche Einheit des gälischen Sprachgebietes zu zerreißen. Die Folgen der oben dargelegten politischen Zustände Irlands seit der Tudorzeit für seine Sprache ließen den bis dahin dominierenden literarischen Einfluß des Mutterlandes auf die Kolonien schwinden; sodann wurde direkt entscheidend die Reformation oder vielmehr das Verhalten der einzelnen Striche des gälischen Sprachgebietes zur Reformation: Irland blieb katholisch, während das gälische Schottland und Man die Reformation annahmen. Bezeichnend für die sprachlichen Zustände jener Zeit ist es, daß für die protestantischen Hochschotten lange gar keine Übersetzung der Bibel existierte, indem der schottische Geistliche Robert Kirke dem Bedürfnis der protestantischen Hochschotten glaubte vorderhand Genüge zu leisten, daß er die 1603 in Dublin erschienene Übersetzung des Neuen Testamentes ins literarische Irisch-Gälisch, die mit sogenannten irischen Lettern gedruckt war, im Jahre 1690 in London mit lateinischen Lettern für die keltischen Hochschotten drucken ließ und nur ein kleines Glossar hinzufügte, in welchem für gewisse in den schottischen Hochlanden obsolet gewordene Ausdrücke der literarischen irisch-gälischen Sprache die dort gebräuchlichen Wörter gegeben wurden. Also dasselbe sprachliche Verhältnis wie zur Zeit der Reformation in Deutschland, wo der Baseler Drucker Adam Petri einem Abdruck von Luthers Übersetzung des Neuen Testamentes ein ähnliches Wortregister wie Robert Kirke beifügte. Ein weiterer Beleg für die Einheit des gälischen Sprachgebietes in Irland und der Kolonie in Schottland liegt in dem Worte 'Erse', mit

dem noch hier und da bei uns in Anlehnung an den Gebrauch in englischer Literatur im 17. und 18. Jahrhundert das keltische Idiom der schottischen Hochlande bezeichnet wird: Erische, Erysche, Eirsche, Erisch, Erse nennen die germanischen Bewohner Niederschottlands seit den Tagen Barbours (1375) und Wallace (1470) die Sprache der mit ihnen zu einem politischen Ganzen vereinigten keltischen Bewohner der Hochlande, also 'irisch', und bezeugen hierdurch, daß für sie ein Unterschied nicht erkennbar war. Nach der Ablehnung der Reformation durch Irland kamen im Verlauf die divergierenden Elemente im schottischen und manx Gälisch immer mehr zum Durchbruch. 1767 wurde eine Übersetzung des Neuen Testamentes in schottischem Gälisch veröffentlicht, dem 1783—1801 das Alte Testament folgte; 1772 kam die Übersetzung der Bibel in Manx-Gälisch heraus. Fürs Auge wurden die sprachlichen Differenzen durch einen Umstand verschärft. In Irland wurde die alte bis ins 8. Jahrhundert zurückgehende historische Orthographie im wesentlichen bis heute beibehalten, so daß z. B. für ein altir. *aidche samna* 'Nacht zu Sommerende' (1. November) geschrieben wird *oidce samna* mit diakritischen Punkten über *d*, *c*, *s* und *m* aber gesprochen wird wie deutsches *the haune*; O'Mahony ist genaue Wiedergabe eines in neuirischer Orthographie geschriebenen *O'Mafgamna* mit Punkten über *f*, *g* und inlautendem *m*. In Schottland hingegen schlich sich ein sonderbares Gemisch ein von historischer Orthographie mit Änderungen nach halbwegs phonetischen und halbwegs unvernünftigen Gesichtspunkten, wie sie Leute, die von tiefer gehendem positiven Wissen in Phonetik und Lautgeschichte unabhängig sind, überall aufstellen. Auf der Insel Man endlich übertrug man infolge der seit Mitte des 13. Jahrhunderts bestehenden Beziehungen zu Schottland eine der mittelalterlichen Orthographien des englischen Niederschottischen auf den gälischen Dialekt der Insel, so daß das Wort für 'Vater', das neuir. *athair* (altir. *athir* aus altem *patêr*) geschrieben wird, im Gälischen von Man *ayr* aussieht: gesprochen werden *athair* und *ayr* vollkommen gleich. Während so gesprochenes Manx und der Munsterdialekt des Neuirischen kaum so weit voneinander abstehen wie Munster- und Ulsterdialekt im Neuirischen, sehen sie geschrieben oder gedruckt fast wie einander wildfremde Sprachen aus. Sprachlich betrachtet ist das gälische Sprachgebiet von Kerry bis nach Lewis, in den schottischen Hochlanden und auf der Insel Man immer noch eine Sprache mit zahlreichen dialektischen Schattierungen; politische und religiöse Verhältnisse haben drei Literatursprachen in der Neuzeit geschaffen: irisch Gälisch, schottisch Gälisch, manx Gälisch.

Der britische Zweig des Inselkeltischen

Die drei Glieder des britischen Zweiges des Inselkeltischen bildeten für die älteste Zeit (8. bis 10. Jahrhundert), aus der gleichzeitig geschriebene Sprachdenkmäler vorliegen, eine Einheit mit so geringfügigen dialektischen Differenzen, daß der Begründer der keltischen Sprachwissenschaft in seinem grundlegenden Werke noch keine Sonderung der britischen Glossen aus genannter Zeit nach den späteren Dialekten (Kymrisch, Kornisch, Breto-

nisch) vorzunehmen wagte. Erst allmählich hat die Beobachtung, daß gewisse kleine lautliche Differenzen in diesen Glossen mit der Herkunft der Handschriften aus den verschiedenen Teilen des britischen Sprachgebietes zusammenfallen, gelehrt, daß in diesen Differenzen die Keime jüngerer dialektischer Ausbildung vorliegen. Die Zerrissenheit des Sprachgebietes, die durch die politischen Verhältnisse geförderte Absonderung der drei Striche hat dann die Ausbildung der Differenzen so gefördert, daß am Ausgang des Mittelalters die sprachlichen Unterschiede auf britischem Sprachgebiet erheblich bedeutender sind wie gleichzeitig auf dem gälischen Sprachgebiet. Hierzu kommt, daß das Kymrische im 12. und 13. Jahrhundert seine Orthographie selbständig auf der alten Grundlage weiterbildete, das Kornische dagegen unter englischen und das Bretonische unter französischen Einfluß in der Schreibung gerieten, wodurch die vorhandenen Differenzen in der Sprache noch größer erscheinen, als sie sind. Heutigentags sind Kymrisch und Bretonisch, nachdem das in Lauten und Formen die Brücke bildende Kornisch ausgestorben ist, zwei sich zwar nahestehende, aber doch immerhin mindestens so stark geschiedene Sprachen desselben Zweiges wie z. B. die beiden nordgermanischen Sprachen Dänisch und Schwedisch. In Wales war in der Blütezeit mittelkymrischer Literatur (12. bis 15. Jahrhundert) eine Schriftsprache vorhanden, die sich an das Kymrische in Südwestwales (Dyfed) anlehnte, während die neukymrische Literatursprache infolge ihrer Abhängigkeit von der kymrischen Bibel nordwelsche Eigenheit repräsentiert. Ziemlich starke dialektische Verschiedenheiten, die das Kymrische in Nordwales (Gwynedd) gegenüber Südwestwales (Dyfed) und Südostwales (Morganwg) im Volksmunde aufweist, treten in der gesprochenen Sprache der Gebildeten nicht schärfer auf als 'Schwäbeln' oder 'Sächseln' in Deutschland auf Kanzel und Katheder.

Anders entwickelten sich die Verhältnisse in der Bretagne. Die seit Mitte des 10. Jahrhunderts eingetretene Romanisierung des bretonischen Herrscherhauses verhinderte das Aufkommen einer bretonischen Literatursprache; später haben weder politische noch literarische Machtverhältnisse einem der gesprochenen Dialekte des Bretonischen dazu verholfen, die Grundlage für eine gemeinsame bretonische Literatursprache zu werden. Das ganze bretonische Sprachgebiet besteht heutigentags aus einer Reihe von Dialekten, die, rein sprachlich betrachtet, sich auf zwei Gruppen verteilen: die eine wesentlich umfassend die bretonischen Mundarten in den Departements Côtes-du-Nord und Finistère, die andere die von Morbihan. In diesen Verhältnissen sind drei oder vier Literaturdialekte aufgekommen; es beruht dies wesentlich darauf, daß es vor der französischen Revolution in dem Gesamtgebiet vier Zentren religiösen Lebens gab, nämlich die Mittelpunkte der vier Diözesen Tréguier, St. Paul de Léon, Quimper, Vannes, in die die Niederbretagne zerfiel. In deren Klerikerseminaren bildeten sich so allmählich vier Diözesenliteraturdialekte heraus. Von ihnen stehen die drei nördlichen von Treger, Leon und Cornouaille sich so nahe, daß ohne Schwierig-

keit eine gemeinsame Literatursprache möglich ist, als welche auch seit Beginn des 19. Jahrhunderts der Dialekt von Leon mit mehr oder weniger starkem dialektischen Einschlag aus den beiden anderen vielfach verwendet wird. Dagegen ist der Dialekt von Morbihan (Vannes) von den drei anderen scharf geschieden und wird sich bei der keltischen Eigenbrödelei in eine gesonderte Literatursprache auswachsen, wenn nicht das Französische vorher das Keltische der Niederbretagne verschwinden läßt.

Die Differenzen des gälischen und britischen Keltisch.

Stehen also die drei gälisch-keltischen Sprachen (irisch, schottisch und manx Gälisch) im Verhältnis naher Dialekte zueinander wie etwa die oberdeutschen Alemannisch, Schwäbisch und Fränkisch, die drei britisch-keltischen Sprachen (Kymrisch, Kornisch, Bretonisch) unter sich etwa wie die nordischen Brüder des germanischen Sprachstammes (Schwedisch, Dänisch, Norwegisch), so stehen sich heutigentags diese beiden Zweige des Inselkeltischen gegenseitig so fern, daß zwischen ihnen und durch sie jede Art auch nur oberflächlicher Verständigung vollkommen ausgeschlossen ist. Bis ins Altkeltische reichte, wie wir sahen, eine lautliche Differenz, wonach die keltische Sprache Irlands der *qu*-Ast und die Britanniens der *p*-Ast des Inselkeltischen ist. Zu dieser und den beiden anderen hervorgehobenen lautlichen Differenzen des britischen und irischen Altkeltisch war im 4. Jahrhundert die weitere getreten, daß in dieser Zeit die Iren die indogerm. Längen *ā* und *ō* in Wurzelsilben in einem einheitlichen hellen *ā* hatten zusammenfallen lassen, während umgekehrt die Briten ein einheitliches dunkles *ā* (*å*) sprachen. Hierzu kamen dann vom 5. bis 11. Jahrhundert zahlreiche andere Differenzen im Gebiet des Konsonantismus, Vokalismus und der Flexion. Nur einzelne seien hervorgehoben.

Das Irische ließ in dem angegebenen Zeitraume intervokalisches *s*, *j* und *w* schwinden, das Britische bewahrte *j* und *w*; im Irischen schwanden die Nasale vor tonlosen Konsonanten mit Umgestaltung der letzteren, während das Britische die Nasale bewahrte: durch Wirkung dieser Lautgesetze ist das im Altkeltischen der britischen Inseln fast gleichlautende Wort für Jüngling im 9. Jahrhundert im Altir. *ōc* (aus und neben *oac* aus *jovencos*) und im Altkymr. derselben Zeit *iouanc*. Ferner wurde im Irischen jede intervokalische Tenuis zur Spirans und bei den Vertretern von *k* und *t* des weiteren zu *h*, das sich ganz verflüchten kann, während dieselben Grundlaute im Britischen zu Medien wurden, die bis heute bleiben. Im Vokalismus herrscht in beiden Zweigen ein stark monophthongischer Zug gegenüber dem Altkeltischen, aber er macht sich in verschiedener Richtung in dem angegebenen Zeitraum in beiden bemerkbar. Im Britischen und namentlich im Kymrischen geht dieser Zug in der Richtung des hellen vokalischen Extrems, und so kommt zu dem auf *ī* und *ĭ* beruhenden altkeltischen langen *ī* im Britischen um die Wende des 5. und 6. Jahrhunderts ein weiteres langes *ī*, das aus *ū* über *ŭ* entstanden ist, wodurch z. B. die altkeltischen Namen auf *-dunum* zu solchen mit *dīn* wurden. Gleichzeitig waren die alten *eu* und *ou* nach Zusammenfallen in *ou* mit dem alten *ei* infolge

starker Betonung der Diphthongen auf dem ersten Element zu *ō* geworden, welches aus drei Quellen geflossene *ō* mit dem *ō* in lateinischen Lehnwörtern gegen Wende des 5. und 6. Jahrhunderts zu *ū* und im 6. Jahrhundert zu *ǖ* wurde. Im Südkymrischen ist schon früh dieses *ǖ* weiter zu *ī* geworden, und daß eine *ī*-ähnliche Aussprache des aus vier Quellen kommenden *ǖ* früh auf weiten Strecken des Britengebietes herrschte, beweist der Umstand, daß Beda das alte Lindocolōnia (Lincoln) *Lindocolīna* schreibt und den auf ein lat. *Dōnātus* zurückgehenden Namen des welschen Abtes aus den Tagen Augustins des Sachsenbekehrers mit *Dinoot* gibt. So herrschte also im Britischen des 7. Jahrhunderts ein *ī*, das auf *ī*, *ē*, *ū* zurückgeht, und ein in kymrischer Orthographie *u* geschriebener, aber *ü* und in weiten Strichen ebenfalls *ī* gesprochener Laut, der ein *oi*, *eu*, *ou* und *ō* in Lehnwörtern repräsentierte; dazu war zu der Zeit noch ein *ī* getreten, das aus kurzem *i* durch sogenannte Ersatzdehnung *(icht* zu *īth*, wie altkymr. *rīth* gleich altir. *richt)* entstanden ist. Diesem einen gesprochenen langen *ī* des Kymrisch-Britischen des 8. und 9. Jahrhunderts, das achterlei Ursprung hatte, entsprachen im Altirischen derselben Zeit die Laute *ī*, *ū*, *oe (oi)*, *ō (ōi)*, *ua (uai)*, *ich:* so lauten also z. B. die altir. *cruach* 'Haufe' und *froech* 'Heide' im Altkymr. *cruc* und *gruc*. Hierzu nehme man noch, daß das Altkymrische gleichzeitig durch mancherlei konsonantische Lautgesetze aus den alten Kürzen *a*, *e*, *o* eine Fülle von Diphthongen *(ae, ai, ei, oe, wy)* erhalten hatte, denen im Altirischen meist ein einfacher kurzer Laut mit nachfolgendem Konsonant oder ein einfacher langer Laut entsprach; ferner, daß die beiden Zweige des Inselkeltischen, der irische und der britische, auf der Grundlage des im Altkeltischen noch vorhandenen freien indogermanischen Akzents schon im 7. und 8. Jahrhundert zwei ganz verschiedene Akzentsysteme entwickelt hatten, nach denen alle mehr als zweisilbigen Wortformen verschieden betont wurden und der verschiedene Akzent noch verschieden auf den Vokalismus der im Vorton und Nachton stehenden Silben einwirkte. Leicht verständlich ist aus dem allem, daß im Verlaufe von 500 Jahren gesprochenes irisches Keltisch und britisches Keltisch sich so fern getreten waren, daß im 10. Jahrhundert ein lebendiger Austausch zwischen Angehörigen altirischer und altkymrischer Zunge ziemlich ausgeschlossen war. Obwohl von S. Davids in Südwales und vom Snowdon in Nordwales bei klarem Wetter die Berge von Wicklow in Irland sichtbar sind, versteht heutigentags ein keltisch einsprachiger Taffy aus Cardiganshire einen keltisch einsprachigen Paddy aus Waterford nicht mehr wie ein deutsch-tiroler Bergführer einen isländischen Fischer.

Die Folgen der sprachlichen Unterschiede für die Literatur.

Der Umstand, daß die gälischen und britischen Dialekte des Inselkeltischen seit einem Jahrtausend für praktische Zwecke wie vollständig fremde Sprachen sich gegenüberstehen, ist für die literarische Entwickelung der Inselkelten von einschneidender Bedeutung. Es gibt keine gemeininselkeltische Literatur des Mittelalters, sondern nur einen Literaturkreis in gälischer und einen Literaturkreis in

britisch-keltischer Sprache. Diese Literaturkreise ferner sind getrennt und ohne Einwirkung aufeinander. Solche literarische Berührungen, wie sie im 6. und noch im 9. Jahrhundert zwischen Niederdeutschland und dem germanischen Norden stattfanden und dazu führten, daß im Verlauf nicht nur am Rhein und an der blauen Donau von Siegfried, den Nibelungen und deren tragischem Geschick, sondern auch in Telemarken und Saetersdal, auf Island und Grönland gesungen und gesagt wurde — derartige Berührungen sind zwischen den Literaturkreisen in gälischer und in britisch-keltischer Sprache unbekannt, obwohl damals wie heute zwischen Wales und Irland nur die Irische See lag. Im 9. und 10. Jahrhundert nahm in Südirland die Ausbildung der Finn-Ossiansage ihren Ausgang und verbreitete sich in den folgenden Jahrhunderten über das ganze gälische Sprachgebiet, so daß im 15. und 16. Jahrhundert die Erzählungen aus diesem Sagenkreis von den Buchten Kerrys bis in die Täler Hochschottlands den Unterhaltungsstoff abgaben: in britisch-keltischer (kymrisch-bretonischer) Literatur findet sich keine Spur, daß Kunde davon zu ihr gekommen. Umgekehrt entstand vom 6. Jahrhundert ab eine nationale Heldensage der Kelten britischer Zunge, die Arthursage, die im 11. Jahrhundert überall, wo britisch-keltische Rede noch ertönte — hoch oben in Cumberland, Wales, Cornwall und der Bretagne —, im Volke lebte: von diesem Sagenkreis ist nichts in den gälischen gelangt, d. h. nichts direkt von britischen Kelten zu gälischen Kelten. In irischen Texten, die jünger sind als das 12. Jahrhundert und in wesentlich jüngeren Handschriften vorliegen, ist in irische Erzählungen — sowohl des älteren, Cuchulinnsagenkreises, als des jüngeren Ossiansagenkreises — zwar öfters episodenhaft Arthur eingeführt zur weiteren Verherrlichung des gälischen Helden; aber schon die Formen der Namen beweisen, daß die Kunde von Arthur den irischen Sagenerzählern nicht aus lebendiger britisch-keltischer Rede gekommen ist, sondern aus der um Mitte des 11. Jahrhunderts entstandenen irischen Übersetzung der lateinischen Historia Brittonum des Nennius und des weiteren aus anglonormannischer, englischer oder französischer Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts, die seit der anglonormannischen Eroberung Irlands im Jahre 1172 und dem daran anschließenden dauernden Aufenthalt anglonormannischer Adliger nach Irland kam.

Nähere Berührungen zwischen dem irisch-gälischen und dem kymrisch-britischen Literaturkreis haben also seit dem 6. und 7. Jahrhundert nicht mehr stattgefunden, wogegen nicht angeführt werden kann, daß sowohl in der südwestbritannischen Arthursage, als in dem älteren Mabinogionsagenkreis Erinnerungen an die früheren politischen Berührungen der Briten mit den Iren liegen. Die sind auch im 9. bis 13. Jahrhundert vorhanden, indem Iren, denen zu Hause der Boden zu heiß wurde, in leichtem Kahn nach der britischen Küste und Welsche in gleicher Lage nach Irland flüchteten. Mit einer näheren Berührung der getrennten Literaturkreise im frühen Mittelalter, die zu tiefer gehenden Einwirkungen geführt hätte, hat dies

nichts zu tun. Dafür kann auch nicht angeführt werden, daß unter den sogenannten altwelschen Gedichten sich eine dem Taliessin zugeschriebene 'Totenklage um Curoi mac Dari' *(Marwnat Corroi m. Dayry)* befindet, in der auch auf den Kampf zwischen Curoi und Cuchulinn *(Kyfranc Corroi a Chocholyn)* angespielt wird. Im ausgehenden 11. und 12. Jahrhundert hielten nordwelsche Fürsten wie Gruffydd ab Cynan (1076—1135) und südwelsche Herrscher wie Gruffydd ab Rhys (1135) und Rhys ab Gruffydd (1176) große Musiker- und Sängerfeste ab, zu denen lange vorher — zum Fest 1176 ein ganzes Jahr — Aufforderungen an Musiker, Sänger und Dichter in 'Wales und England und Schottland und Irland und viele andere Länder' zum Kommen geschickt wurden. Iren werden unter den durch große Preise zum Wettbewerb Herbeigelockten nicht gefehlt haben. Unter ihnen mag einer eine irische Elegie auf Curoi mac Dare — tatsächlich ist ja in irischer Literatur ein derartiges Gedicht unter dem Titel *Amra Conroi m. Dairi* erhalten — vorgetragen und ein kymrischer Barde den ihm mitgeteilten Inhalt in kymrischer Sprache nachgeahmt haben. Auf das Verhältnis des gälischen zum britischen Literaturkreis waren solche vereinzelte Vorkommnisse ohne Einfluß. Gemeinsam haben Iren und Briten in den ihnen eigenen mittelalterlichen Sagenkreisen — Cuchulinn- und Finnsage in Irland, Mabinogionsagenkreis in Wales und Arthursage bei Briten — nur Sagenzüge und Sagenelemente; wie dieselben Steine, nur vielfach anders behauen und in ganz andere Bauten eingefügt, muten uns diese gemeinsamen Sagenelemente in den beiden Literaturkreisen des Inselkeltischen an: sie stammen bei den mittelalterlichen Kelten aus dem gemeinsamen keltischen Erbe der Inselkelten.

---

## B. Die keltischen Literaturen.

1. Der keltische Literatenstand und seine Klassen. Bei den Kelten gab es zu allen Zeiten und allerorts neben dem Adel und der großen Masse einen dritten Stand, die literarische Welt, die sich ursprünglich überall in drei Klassen teilte. Diese drei Klassen des Literatenstandes waren nach Zeugnissen griechischer und römischer Schriftsteller Druiden (Δρυίδαι), Vaten (Οὐάτεις), Barden (Βάρδοι) bei den alten Kelten genannt. Die Klassen selbst und ihre Namen kommen bei den mittelalterlichen Nachkommen der Inselkelten, ja teilweise bis auf den heutigen Tag vor. Nach Zeiten und Umständen tritt auf einzelnen Gebieten des Keltentums die eine oder andere Klasse ganz besonders in den Vordergrund: so z. B. die Druiden bei den Kelten Galliens zu Caesars Zeit, die Barden im mittelalterlichen Wales, die Vaten bei den irischen Kelten im Mittelalter. Der den Dingen ferner Stehende kann daher leicht den Eindruck erhalten, als ob hier oder dort die eine Klasse die gesamte Welt des keltischen Literatentums repräsentiere, und so kommt denn auch

Julius Caesar zu der Vorstellung, daß es in Gallien neben dem Adel (*equites*) nur Druiden (*Druides*) gegeben habe. Die ursprünglichen Wirkungskreise der drei Klassen lassen sich im großen mit heutigen Begriffen dahin bestimmen: die Druiden waren der Priesterstand, dem das weit in die bürgerlichen Verhältnisse eingreifende Religionswesen unterstellt war; die Barden sind die Musiker, Sänger und lyrischen Dichter, denen die Unterhaltung von Fürsten und Adel in erster Linie oblag; die Vaten sind die Seher der Kelten und als solche sowohl die Rechtsfinder wie die Bewahrer der geschichtlichen und sagenhaften Überlieferung.

Die Druiden in Gallien

1. Betrachten wir zuerst die Klasse der Druiden. Die praktische Seite ihres Wirkungskreises, wonach sie die Religion und was mit ihr zusammenhing im Staate vertraten, erleichterte es der kastenartig sich zusammenschließenden Klasse der Druiden bei den Kelten Galliens zu Caesars Zeit die anderen Klassen der literarischen Welt so im Staate in den Hintergrund zu drängen, daß, wenn wir nur Caesars Bericht hätten, ein ganz falsches Bild entstehen würde. Ihre Stellung machte die Druiden zur Seele des nationalen Widerstandes gegen die Römerherrschaft, und davon mußten sie die Folgen tragen: hingemordet in Scharen in den Tagen der Kaiser Tiberius, Claudius und Nero hatten ihre Reste in den Tagen des Pomponius Mela und Lucans sich in die Wälder zurückgezogen und fristen in den Tagen von Plinius dem Naturforscher als Ärzte, Viehdoktoren und Zauberer ihr Dasein. Nach Vespasian (79 n. Chr.) redet kein Schriftsteller mehr von ihnen als Zeitgenossen: sie gehörten der Geschichte an.

Die Druiden in Britannien

Um dieselbe Zeit war es auch mit dem Druidentum in Britannien zu Ende. Ihretwegen unternahm Paullinus im Jahre 61 n. Chr. den Zug nach Anglesey (Mona), und was danach von Druiden noch übrigblieb, fiel in der von ihnen angefachten nationalen Insurrektion der Inselkelten, die mit dem Namen der Icenerkönigin Boudica verknüpft ist. Die Vernichtung war so gründlich, daß ihrer in der Zeit der Römerherrschaft in Britannien nicht mehr gedacht wird, ja daß bei den mittelalterlichen Nachkommen der britischen Kelten (in Wales, Cornwall und der Bretagne) nicht einmal der Name bewahrt ist. Das moderne Druidentum im heutigen Wales ist eine junge Erfindung und durch kein Band an das Druidentum der Briten zu Caesars und Neros Zeit geknüpft. Es ist eine bei Plinius dem Älteren auftretende und in der Folge verbreitete, aber haltlose Etymologie, daß das altkeltische *druides* — der Nom. Sing. würde *druis* lauten — von dem griechischen Worte δρῦς in der Bedeutung 'Eiche' abstamme; als man im christlichen Britannien im frühen Mittelalter anfing, an der Hand der uns erhaltenen antiken Quellen die Vorzeit antiquarisch zu erforschen, da bildete man in Anlehnung an jene Etymologie von dem gewöhnlichen keltischen Wort für 'Eiche' (altir. *daur* Genit. *daro*, mittelkymr. *dar* und *derw*, korn. *dar* und *derow*, bret. *derv* und *dero*)

eine Ableitung (altbret. *darguid*, mittel- und neukymr. *derwydd*), um eben ein einheimisches Wort zu haben, wenn man in einheimischer Rede über die alten Dinge sprach, dichtete oder schrieb. Noch jünger ist das neukymrische Druidentum selbst. In den zahlreichen Denkmälern in lateinischer und kymrischer Sprache über Wales und seine Zustände von den Tagen des Gildas (erste Hälfte des 6. Jahrhunderts) über die kymrischen Gesetze des Hywel dda (10. Jahrhundert) bis auf Giraldus Cambrensis (Ende des 12. Jahrhunderts) findet sich keine Spur einer Andeutung von übriggebliebenem Druidentum. Es hat das neuwelsche Druidentum seine Anfänge in der Zeit, in welche man vielfach die Anfänge des Freimaurertums verlegt: kabbalistische Ideen fanden im 15. Jahrhundert in Südwales Eingang; sie wurden nationalisiert und in Anlehnung an die aus klassischen Schriftstellern geschöpften Nachrichten über das antiquarische alte Druidentum Galliens dann im 16. und 17. Jahrhundert in Südwales in ein System gebracht. Es ist hauptsächlich das Verdienst eines Südwelschen um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts — Edward Williams hieß er und Jolo Morganwg war sein Deckname —, diesem neukymrischen Druidentum zuerst unter Schulmeistern und halbgebildeten nonkonformistischen Predigern Eingang verschafft zu haben; mit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts fand es dann Aufnahme in die mit vielen Unterbrechungen bis ins 12. Jahrhundert zurück verfolgbaren nationalen Sänger- und Musikfeste von Wales: es bildet heute in den Augen vieler deren Mittelpunkt und gilt in weiten Kreisen als ein Erbe der Vorzeit, älter als Christentum und römische Kultur in Britannien. Wenn jedoch heutigentags beim nationalen Fest der Kymren der Erzdruide mit seinem Gefolge auszieht, dann hat dies mit altkeltischer Druidensitzung im Carnutengebiet nichts gemein; es hat aber eine Parallele in dem Zug des Prinzen Carneval und seines närrischen Gefolges am Rosenmontag in Köln, und der 'Bundesstein' (*maen log*) innerhalb des geheiligten Kreises, auf den die modernen Druiden zum Aufsagen ihres Sprüchleins treten bei den Versammlungen, hat sein vollständiges Seitenstück in der 'Bütt' bei den närrischen Sitzungen in Köln. 'Die Wahrheit der Welt zum Trotz' (*y gwir yn erbyn y byd*) ist der gewiß verwegene Wahlspruch dieses neukymrischen Druidentums. Es ist in jeder Richtung im Vorschreiten begriffen; infolge der den heutigen Kelten in hohem Grade eigenen Neigung für Schaustellungen droht das neukymrische Druidentum sich zu einem neukeltischen auszuwachsen: 1901 erschien der 'Erzdruide' von Wales mit Gefolge in Dublin auf dem ersten Pankeltistenkongreß, um dort eine feierliche Sitzung abzuhalten, und im folgenden Jahre führten einige begeisterte bretonische Pankeltisten, die in Wales die Weihen erhalten hatten, mit Zustimmung desselben Erzdruiden das Druidentum in die Niederbretagne ein.

Die Druiden in Irland.

Anderer Art als in Gallien und Britannien war das Ende des altkeltischen Druidentums in Irland. Das Christentum, das von Keltisch redenden christlichen Briten im 4. Jahrhundert dorthin gebracht wurde, fand

ungebrochenes Keltentum und ungebrochenes Heidentum vor. Die christliche Kirche Irlands hat keine Märtyrer; das Christentum hat also ohne besonderen Widerstand Eingang gefunden. Dies war nur möglich, wenn der mächtige nationale Priesterstand, die Druiden, ihm keinen andauernden Widerstand entgegensetzten, sondern das Christentum des 4. Jahrhunderts, in dem die klassische Bildung jener Zeit eine bedeutendere Rolle spielte als 100 oder 150 Jahre später, annahmen und förderten. Mir scheint, der hohe Stand christlich-antiker Bildung in Irland vom 6. bis 9. Jahrhundert ist nur recht verständlich, wenn man den Boden mit in Betracht zieht, den ein fester Priesterstand wie die Druiden mit Unterricht und Schulen in Irland zubereitet hatte, und wenn die Druiden zu nicht unbedeutendem Teil in dem neuen Mönchtum aufgingen. Die beiseite Stehenden sanken in dem christlich gewordenen Irland bald zu 'Zauberern' herab, und so leben sie, wie auch anderswo die heidnischen Priester der Vorzeit, wesentlich in der Erinnerung. Das Wort 'Druide', das durch die ganze gälische Literatur bis heute vorkommt in den Formen, die ein altkeltisches Wort in ununterbrochener Entwickelung zeigen muß — altir. Nom. Sing. *drui*, Nom. Plur. *druid*, neuir. und schottisch gälisch *draoi* —, wird in einer irischen Erklärung des 9. Jahrhunderts auf die ägyptischen Zauberer Jannes und Mambres angewendet: 'zwei ägyptische Druiden, die mit Moses gestritten hatten.' In kirchlichen Texten Irlands in lateinischer Sprache, wie wir sie vom 7. Jahrhundert ab in Heiligenleben besitzen, wird *magus* verwendet und alles, was von Zauberei im Alten und Neuen Testament vorkommt oder aus klassischer Literatur bekannt geworden war, mehr oder weniger auf sie übertragen, wie umgekehrt in irischen Texten *drui* für *magus* der Vorlagen eintritt: so werden sowohl die drei Weisen aus dem Morgenlande als die Brahmanen Indiens 'Druiden' genannt. Heutigentags bedeutet *draoi* im Gälischen Irlands wie Schottlands einfach 'Zauberer', und in diesem Sinne verwandten es auch die irischen Glaubensboten, die von 633—664 die Angeln Northumberlands christianisierten, wie das von ihnen ins Angelsächsische aufgenommene *drȳ* 'Zauberer' beweist. In den altirischen Sagentexten haben wir jedoch genügende Erinnerung, daß die Klasse der Druiden in der Vorzeit des ungebrochenen Heidentums in Irland eine angesehene Stellung müssen eingenommen haben, richterliche Funktionen indessen nicht ausübten.

Auf die mittelalterliche Literatur der Inselkelten ist die vornehmste Klasse der literarischen Welt der Kelten im Altertum ohne Einfluß demnach, soweit nicht das keltische Mönchtum Irlands im Mittelalter als die geistigen Erben und teilweisen Nachfolger der Druiden in Irland in dieselbe eingegriffen hat. Ganz anders ist die Bedeutung der beiden anderen Klassen der literarischen Welt für die Literatur der Inselkelten.

Die Barden in Gallien

2. Die Zeugnisse der Alten über die Barden der kontinentalen Kelten sind älter als die über die Druiden und lassen über ihre Stellung keinen Zweifel aufkommen; in allen tritt immer die Doppelheit Musiker-Sänger

und lyrischer Dichter zur Einheit verbunden zutage: zu Instrumenten ähnlich der Lyra der Alten — in Irland und Wales ist es in historischer Zeit die Harfe, die *chrotta Britannica* bei Venantius Fortunatus — trugen sie ihre Lieder vor, und diese waren nach dem Zeugnisse Diodors Preislieder auf Personen und Ereignisse oder Spottlieder; nirgends findet sich eine Spur, daß die altkeltischen Barden Träger des Epos waren oder etwas damit überhaupt zu tun hatten. Posidonius meldet uns bei Athenaeus, daß Lovernios, der König der Arverner (um 140 v. Chr.), ein großes Fest herrichtete, daß aber der Dichter zu spät kam und nun neben dem Wagen des Königs herlaufend die Gewalt des Königs gepriesen und sein eigenes Mißgeschick beklagt habe; darauf warf ihm der König einen Beutel Gold zu, welchen der Barde aufrafft und aufs neue in den Preis ausbricht, daß die Wagenspur des Königs den Menschen Gold und Wohltaten bringe. Als der Sohn jenes Lovernios, Bituitus, eine Gesandtschaft an den römischen Prokonsul schickte, befand sich dabei ein μουσικὸς ἀνήρ, der unter Barbarenmusik zuerst den König Bituitus, dann die Allobroger, dann den Gesandten sowohl hinsichtlich der Abstammung als der Tapferkeit und des Reichtums pries. Noch ein so junger Zeuge wie Ammianus Marcellinus sagt, die Barden besängen in Versen unter Begleitung süßer Melodien die tapferen Taten berühmter Männer.

Die Barden in Irland.

In all diesen Funktionen — als musizierende Sänger, als Dichter von Preisliedern und als Verfasser von Schimpfliedern — treten uns in Irland die Barden (Nom. Sing. *bard*, Plur. *baird*) in ältester Zeit entgegen. In einem aus erster Hälfte des 9. Jahrhunderts stammenden Loblied auf ein Leinsterköniglein Aed heißt es zum Schluß 'melodiöse Bardenkompositionen (*bairtni bindi*) verherrlichen unter Musik bei Trinkgelagen den Namen Aeds'. Aus der festen Hofstellung wurden die Angehörigen der Bardenklasse vielfach durch die in Irland *fili* genannten Vertreter der Vatenklasse verdrängt, weil diese die offizielle Gelegenheitsdichtung (Schlachtgesänge, Schwert- und Schildlieder, Totenklagen) übernahmen; hierdurch fanden die zum Wandern gezwungenen Barden mehr Veranlassung, die unfreundliche Seite ihres Berufs hervorzukehren, und dem entspricht, daß der Grundton der Stimmung gegenüber den Barden in Irland oft die Furcht, das Unbehagen vor ihren Spottgedichten ist. Weit war der Glaube verbreitet, daß ein Schmähgedicht — d. h. der Ärger infolge eines solchen — auf dem Gesicht des Geschmähten Flecken und Ausschlag hervorrufe, ja daß es einen Mann, infolge des Ärgers über die Schmach und Schande, innerhalb neun Tagen töten könne. Wir haben mehr als ein Zeugnis in der älteren irischen Heldensage, daß Fürsten und berühmte Helden es lieber vorzogen, in den Tod zu gehen, als einem Barden Veranlassung zu einem Spottgedicht zu geben. Die erwähnten natürlichen Wirkungen der Spottgedichte — Folgen des Ärgers — schrieb man in der Folge den übernatürlichen Kräften der Barden zu, wodurch der irische Barde im Verlauf zum Teil eine eigentümliche Umwandlung durchmachte. Zwei Beispiele

mögen dies erläutern. Als im Jahre 1414 ein mißliebiger englischer Vizekönig nach Irland kam, da machten, wie uns die Annalen der vier Meister berichten, die O'Higgins, eine Bardenfamilie von Ulsterland, ein Spottgedicht, infolgedessen im Verlauf von fünf Wochen der neue Statthalter 'an dem Gift der Pasquillen starb'. Die nur in einer jungen Umgestaltung erhaltene Erzählung 'Die Wanderung der lästigen Schar' enthält ein Gedicht, in dem aus den Anschauungen des 14. und 15. Jahrhunderts heraus dem im 7. Jahrhundert lebenden Senchan Torpeist ein Gedicht in den Mund gelegt wird, in dem er die ihm unbequemen Ratten oder Mäuse zu Tode singt. Von der Misere, welche das Reformationszeitalter mit seinen Folgen über das Keltentum Irlands brachte, vor allen Dingen von der mit den Landkonfiskationen verbundenen allgemeinen Verarmung wurden die auf Geschenke der Gönner angewiesenen Barden schwer betroffen. Wenn auch noch einzelne hervorragendere Gestalten, wie der unter dem Namen des 'letzten Barden' Irlands bekannte Turlogh O'Carolan (1670—1737), in die Zeit der Penalgesetze hineinragen, viele Barden scheinen in jenen Zeiten in Irland zur Erlangung des täglichen Brotes sich der Tätigkeit, Ratten und Mäuse durch Spottgedichte zu Tode zu ärgern, zugewendet zu haben. Schon Shakespeare hat davon Kunde (As you like it, Akt 3 Scene 2), und Schriftsteller aus den Tagen der Elisabeth und aus dem folgenden Jahrhundert liefern zahlreiche Zeugnisse für die 'rhyming rats to death' genannte Tätigkeit irischer Barden. — In Schottland kamen gerade zu dieser Zeit die Barden zeitweilig in angesehenere Stellung. Wie bei anderer Gelegenheit bemerkt, begannen die hochschottischen Clanhäuptlinge nach der Personalunion zwischen England und Schottland (1603) fern von dem anglisierenden Einfluß der in London sitzenden Zentralgewalt in der gälischen Umgebung sich wieder mehr zu nationalisieren. Hierdurch kamen die Barden im 17. und 18. Jahrhundert im schottisch-gälischen Sprachgebiet annähernd in eine Stellung, wie wir sie bei den Barden in Wales in den Zeiten der welschen Unabhängigkeit werden kennen lernen.

Die Barden in Wales.

Wenden wir uns zu den keltischen Briten. Das in Wales bis in den Beginn der Tudorzeit geltende nationale Recht, also die aus dem 10. Jahrhundert stammenden altwelschen Gesetze kennen unter den Personen am Hofe des Fürsten den 'Haus- und Hofbarden' *(bard teulu)*. Unter den 24 Personen, die den Hofstaat eines welschen Fürsten bilden, nimmt er in Nordwales die 8., in Westwales die 11. Stelle ein: er sitzt bei den Festen neben dem Vorsteher des Hofstaates, der ihm die Harfe in die Hand zu geben hat. An den drei großen Festen des Jahres nimmt neben dem Hausbarden des Fürsten auch der *bard kadeyryauc* 'der den Stuhl innehabende Barde', d. h. der Vorsteher der Bardenklasse in Wales teil. Wie der Priester beim Beginn der Mahlzeit das Pater zu sagen hat, so muß der *bard kadeyryauc* anheben, wenn ein Lied begehrt wird: der erste Gesang gilt Gott; der zweite dem Fürsten, in dessen Palast man sich befindet,

oder, wenn kein Fürst da ist, einem anderen König. Dann hat der Hausbarde drei Gesänge zu singen über verschiedene Dinge. Wenn die Fürstin ein Lied zu hören wünscht, so muß der Hausbarde zu ihr gehen und ihr, solange sie es wünscht, singen, aber mit gedämpfter Stimme, daß das übrige Treiben in der Halle nicht dadurch gestört wird. Beim Einfall eines Clans in ein Nachbargebiet bekommt der König von der Beute vorweg ein Drittel; das übrige wird unter die Teilnehmer des Zuges geteilt, wobei der fürstliche Hausbarde die Nationalhymne singen muß und dafür eine Kuh und einen Ochsen von der Beute erhält. Nach der Redaktion der Gesetze für Südwestwales hat der Barde die Nationalhymne während der Vorbereitungen zum Kampfe zu singen; er erhält dort, wenn er sein Amt antritt, vom König eine Harfe und von der Königin einen Goldring.

In diesen Angaben der altwelschen Gesetze tritt uns der Barde durchweg als lyrischer Dichter, der zur Harfe singt, entgegen. Hierzu stimmt, daß dasjenige, was uns in verschiedenen Handschriften als Dichtungen der sogenannten 'Alten Barden' *(Cynfeirdd)* wie Taliessin, Aneurin, Llywarch Hen und anderer überliefert wird, den Charakter lyrischer Poesie an sich trägt. Dasselbe gilt von den zahlreichen Dichtungen der mittelalterlichen Barden vom Jahr 1120 ab: 'Der Inhalt ihrer Dichtungen sind', wie Walter im Alten Wales sagt, 'Oden und Elegien auf ihre Fürsten und Helden, Schlachtgesänge, Lieder auf besondere Vorfälle, religiöse Hymnen, Preis der Naturschönheiten, Trinklieder, kurze Gedichte epigrammatischer Art'. Daß die welschen Barden im 12. Jahrhundert auch die unliebenswürdige Seite ihres Berufs hervorkehrten, dafür haben wir bei Giraldus Cambrensis ein Zeugnis, der uns erzählt, daß bei Gelegenheit eines großen Festes, das Llewelyn von Nordwales abhielt, am Ende des Mahles *vir quidam linguae dicacis, cujusmodi lingua britannica sicut et latina bardi dicuntur* in den Saal trat. Neben den in Amt und Stellung befindlichen Mitgliedern der Bardenklasse, also neben dem *bard kadeyryauc* und den zahlreichen Hausbarden, gab es noch eine dritte Gruppe, die herumziehenden Barden, die für ihren Unterhalt auf zufällige Geschenke angewiesen waren, bis sie irgendwo bei einem Häuptling Stellung fanden, falls sie nicht das fahrende Dasein vorzogen. Diese vagabundierenden Barden (*cler, clerwr, clerddyn*) wurden über die Achsel angesehen, und in einer Satyre des 13. Jahrhunderts werden sie demgemäß beschrieben. Dem Herrscher Gruffydd ap Cynan (1080—1137) wird nachgesagt, eine Art offizielle Einteilung der Barden in drei Gruppen eingeführt zu haben.

Die Blütezeit des welschen Bardentums ist die Zeit vom 7. bis Ende des 15. Jahrhunderts, von den Tagen, in denen die Briten unter Cadwallon die 'Krone Britanniens' an Angeln und Sachsen verloren, bis zum Besteigen des englischen Thrones durch den ersten Tudor. In diesem langen Zeitraum fiel den kymrischen Barden die Rolle zu, welche die Druiden zu Caesars Zeit in Gallien und in den Tagen der Boudica in Britannien hatten: sie waren die Träger des nationalen Hasses, der die Welschen vom 7. bis

11. Jahrhundert ebenso gegen Angeln und Sachsen, wie später gegen Anglonormannen und Engländer erfüllte. Das wurde anders, als Heinrich Tudor 1485 den englischen Thron bestieg. Angesehene welsche Barden jener Zeit wie Llewis Glyn Cothi, Dafydd Llwyd hatten schon vorher für diesen Mann von kymrischem Blut Stimmung gemacht, und die Schlacht bei Bosworth, die dem von den Kymren verlassenen Richard III. Krone und Leben kostete, ward als Sieg der Kymren über die Engländer gefaßt. Die Barden dichteten nun Gratulationsoden, in denen sie frohlockten, daß wieder ein 'Stier vom Blute Arthurs' auf dem Throne von Britannien sitzt: in Heinrich VII. ist die dem Keltentum Britanniens durch Cadwaladr (um 660) scheinbar endgültig verlorene Herrschaft wiedergewonnen, rühmt Llewis Glyn Cothi. Die Folgen des Ereignisses für das Bardentum von Wales waren jedoch andere, als die Barden jener Zeit sich träumen ließen. Durch das in der Tudorzeit (1485—1603) eintretende friedliche Einleben der Welschen in englische Verhältnisse wurden den kymrischen Barden die wirklich nationalen Töne von den Saiten der Harfen genommen: gegen den Seis war nicht mehr zu singen. Anderseits lösten sich allmählich die Beziehungen der Barden zum kymrischen Adel, als dieser, wie die Tudors selbst, sich anglisierte. Dadurch verloren die Barden, die wie die Masse des Volkes an der nationalen Sprache festhielten, auch die Brotgeber. Mit dem Ende der Tudorzeit ist der Stand der 'Hausbarden' im Aussterben. Zum Teil sinken sie zu vagabundierenden Barden herab, deren Zahl sich schon im 16. Jahrhundert unerträglich vermehrte: um einen Schluck Bier und einen Heller war schon ihr Lob zu erreichen nach dem Zeugnis eines Zeitgenossen. Ein anderer Teil wandte sich bürgerlichen Berufen zu und dichtete in freien Stunden in den überkommenen 24 gebundenen Metren (*mesurau caethion*). Bardendichtung wurde so im 17. und 18. Jahrhundert eine Nebenbeschäftigung für Handwerker, wie der Meistersang in Deutschland 200 Jahre früher; die geistige Öde des Inhalts vieler Bardengedichte fing an mit den schnörkelhaftesten Künsteleien der Metrik in Wettstreit zu treten. Hand in Hand mit dem Verfall in der Bardenklasse ging das allmähliche Verschwinden der großen nationalen Musik- und Sängerfeste, die, wie schon bemerkt, in den Festlichkeiten, die nord- und südwelsche Fürsten im 12. Jahrhundert abhielten, wurzeln. Noch 1523 wurde ein solches unter königlichem Patronat Heinrichs VIII. und 1568 unter dem der Elisabeth abgehalten. Seit der nationalen Eisteddfod von 1568 fand keine allgemeine für ganz Wales bis 1819 mehr statt; auch die landschaftlichen und lokalen Versammlungen der Art in Nord- und Südwales sanken zu immer größerer Bedeutungslosigkeit herab.

Neues Leben kam wieder in das scheinbar im Absterben begriffene welsche Bardentum mit dem auf das religiöse Erwachen im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts folgenden Aufschwung des geistigen Lebens in Wales und dem literarischen Erwachen. Schon die Mitte und das dritte Viertel des 18. Jahrhunderts sah in Goronwy Owen wieder einen wirklichen Barden,

der auch Dichter war. Die meiste Förderung erfuhr das Bardentum aber durch die im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts einsetzende Bewegung für Wiederbelebung der nationalen Dichter- und Sängerfeste und durch das in Person des Jolo Morganwg mit dieser Bewegung in Verbindung gebrachte neukymrische Druidentum. Das neubelebte Bardentum wurde die Krücke, an der das schwindelhafte neukymrische Druidentum seinen Einzug in das welsche Nationalfest und die Phantasie der welschen Massen hielt. Die Druiden und Barden wurden in ein System unter den sogenannten 'Erzdruiden' gebracht, eine zunftmäßige Rangordnung eingeführt. Anspruch auf den offiziellen Titel eines Barden hat nur, wer im Privatunterricht bei einem Barden oder an der Hand eines Lehrbuches wie 'Die Bardenschule' (*Yr ysgol farddol gan Dafydd Morganwg*) die Regeln zum Dichten sich angeeignet hat, so daß er vor einer Kommission durch ein Examen, wie es alljährlich an verschiedenen Punkten von Wales abgehalten wird, die Beherrschung der 24 alliterierenden und assonierenden Metren nachweisen kann. Zu den Schmieden, Schustern und Schneidern, die im 18. Jahrhundert vorwiegend Bardendichtung im Nebenberuf trieben, hat das 19. Jahrhundert hauptsächlich Schulmeister gefügt und Geistliche der verschiedenen nonkonformistischen Sekten, die ja lange Zeit selten mehr als eine gewisse Halbbildung in ihrer Mehrheit besaßen. Für das alljährlich abzuhaltende Nationalfest werden ein Jahr vorher den Barden Themata aller Art gestellt: erster Preis ist ein wertvoller, geschnitzter Eichenstuhl, den der Sieger am Nationalfest erhält; er ist so auf ein Jahr *bardd cadeirog* 'Stuhlinhabender Barde' von Wales. Nach dem Muster pflegen die allerorten in Wales im Laufe des Jahres stattfindenden kleineren Dichter- und Sängerfeste weniger kostbare, aus Eichenholz geschnitzte Lehnstühle als Preise auszusetzen, und manch ein welscher Schulmeister oder nonkonformistischer Geistlicher unserer Tage hat so seine ganze Wohnung mit Eichensesseln allmählich möbliert, indem er an Winterabenden Verse verfertigte über vorgeschriebene Themata, die entweder abgedroschene Gemeinplätze sind, oder über seinem geistigen Horizont liegen oder zu wirklich dichterischer Behandlung sich nicht eignen. 'Drei Seelen hat die Bardendichtkunst' nach einem modernen Leitfaden: 'Metrik, Sinn und Harmonie', wobei mit letzterem die durch die verschiedenen Metren vorgeschriebene richtige Anwendung von Alliteration, Assonanz und Reim gemeint ist. In der typischen modernen Bardenpoesie sind 'Metrum' und 'Harmonie', also die Form, oft fast alles, der 'Sinn' nebensächlich. Es beruht daher auch der Wert der neukymrischen Poesie nicht auf der umfangreichen Bardendichtung, sondern liegt in der seit 300 Jahren sich immer reicher entfaltenden Lyrik in den sogenannten 'freien Metren'.

Die Barden in der Bretagne.

Weder die eben betrachtete Bedeutung noch die Lebensdauer kann das altkeltische Bardentum in der britischen Kolonie in der aremorikanischen Halbinsel aufweisen. Es fehlten eben die in Wales vorhandenen

günstigen Entwickelungsbedingungen. Die dünngesäte romanische Bevölkerung der aremorikanischen Halbinsel bot den vordringenden Bretonen nur schwachen Widerstand, so daß ein für Bardendichtung günstiges Heldenzeitalter, wie es Wales aufweist, bis ins 9. Jahrhundert in der Bretagne fehlte. Noch ehe eine nennenswerte Literatur in der Volkssprache hier vorhanden war, romanisierte sich von Mitte des 10. Jahrhunderts an das bretonische Herrscherhaus, und der östliche Teil des Bretonengebietes selbst verfiel der Romanisierung. Der Adel in dem reinbretonischen Gebiet der Niederbretagne war durch seine Beziehung zum Herrscherhaus mindestens doppelsprachig. Es traten also für die Bretagne schon fürs 10. Jahrhundert analoge Zustände für die Literatur ein, wie sie die Tudorzeit Englands für Wales brachte. Zeugnisse haben wir aber noch dafür, daß in Saint Paul de Leon, also im bretonischen Teil des bretonischen Sprachgebietes, am Namensfeste des Heiligen vor den zusammengeströmten Massen dichterische Vorträge unter Begleitung von Harfe und Violine stattfanden: Abenteuer, besonders Liebesgeschichten, bildeten den Inhalt, aber es waren nicht epische Lieder, nicht die Erzählung des Ereignisses war der Zweck der Gedichte, sondern die begleitende Musik spielte die Hauptrolle. Es waren also Bardenerzeugnisse, und die Sprache kann nur die bretonische gewesen sein. Wir wissen ferner, daß der aus der Niederbretagne stammende Bretonenherzog Hoel (1066—1084) an seinem Hof in den Erblanden in Quimper einen *citharista* mit dem bretonischen Namen Cadiou hatte, und wenn er in Nantes weilte, einen *joculator* namens Pontellus: er hatte also je nach seinem Aufenthalt in bretonischem oder französischem Sprachgebiet einen Barden in bretonischer oder romanischer Zunge. Die Erzeugnisse der Barden bretonischer Zunge sind, da für sie naturgemäß nur Hörer vorhanden waren, nicht zur Aufzeichnung gekommen, während die der bretonischen Barden französischer Zunge nach Nordfrankreich und der Normandie wanderten, von wo sie, ihres vorwiegend musikalischen Charakters entkleidet, als *lais bretons* bearbeitet auf uns gekommen sind. Mit der völligen Romanisierung aller derer, die auf Besitz und Bildung im Bretonenstaat Anspruch machten, und nach Vereinigung desselben mit Frankreich war es um die Barden der Bretagne als Klasse endgültig geschehen. Selbst das Wort verschwindet vollständig aus der bretonischen Sprache: ein Wörterbuch des 15. Jahrhunderts hat es noch (*barz*) mit der Bedeutung franz. *menestrier*, lat. *mimus*, und unter *mima* ein bret. *barzes*. Erhalten ist es nur in den bretonischen Eigennamen *Barz*, *Le Barz* und *Barzik*. Die heutigen bretonischen Wörter *barz* 'Dichter' und alle Ableitungen sind gelehrte Auffrischungen des 19. Jahrhunderts.

Die Vaten in Gallien.

3. Am wenigsten genau und klar sind wir bei den kontinentalen Kelten über die dritte Klasse unterrichtet, die Strabo mit ihrem keltischen Namen Οὐάτεις, Diodor mit dem sinnentsprechenden griechischen 'Seher, Prophet' (μαντις) und der junge Ammian mit einem Produkt mehrfacher Entstellung in griechischen Handschriften *euhages* nennt. Es mag wohl

einen doppelten Grund haben, daß die Vaten der kontinentalen Kelten bei den alten Schriftstellern so stiefmütterlich behandelt werden: einmal, daß ihre Funktionen zum Teil von der Klasse der Druiden in Gallien weggenommen waren, und sodann, daß ihre Stellung im Volkstum eine derartige war, daß sie dem fremden Beobachter nicht so in die Augen fielen wie die an den Thron sich heranwerfenden Bettelbarden. Nach den Angaben der Alten studierten die Vaten die Zusammenhänge und erhabenen Geheimnisse der Natur und hatten mit Weissagungen aus dem Flug der Vögel und der Opfertiere zu tun, welcher letztere Punkt — auch Menschenopfer kamen in Betracht — wohl der Ausgang für das Übergreifen der Druiden in die Sphäre der Vaten wurde. Ihr Name (Nom. Sing. würde altkelt. *vātis* lauten) ist urverwandt mit lat. *vates* und erscheint in genauer Entsprechung in altir. *fāith*, das wesentlich auf die kirchliche Sprache eingeschränkt ist und hier die Propheten des alten Bundes bezeichnet, die ja auch im Judentum neben den offiziellen Vertretern des jüdischen Religionswesens standen wie die Vaten neben den Druiden bei den Kelten. Es findet sich jedoch vereinzelt *fāith* auch in der Sagenliteratur in der Bedeutung 'Seher', wofür eine charakteristische Stelle im Eingang der ältesten Rezension des größten altirischen Epos vorliegt. Hier im 'Rinderraub von Cualnge' wird erzählt, daß das versammelte Heer der Männer Irlands nicht aufbrechen konnte: 'nicht ließen ihre Vaten und Druiden sie weg in Erwartung eines Omens'; im altir. Text stehen *fāthi* und *drūid*, also genau die altgall. Οὐάτεις und Δρυιδες entsprechenden Wörter.

Die Vaten in Irland.

Der in der altirischen Profanliteratur für den Stand der altkeltischen Vaten gebräuchliche Ausdruck lautet Nom. Sing. *fili* (Genit. *filed*); er ist offenkundig ein Synonym, das auch bei den kontinentalen Kelten zur Bezeichnung der Vaten vorkam und uns nur direkt nicht überliefert ist. Es ist nämlich altir. *fili*, Genit. *filed*, ein altkeltisches *velīs* (aus älterem *velēs*, *veleds*), Genit. *veledos*, das als reguläre Bildung zu einem keltischen Verb gehört, das in kymr. *gweled*, bret. *gwelet* noch heute das gewöhnliche Wort für 'sehen' ist; es bedeutet also: 'der Seher'. Zu diesem *velīs*, Genit. *veledos*, würde das reguläre Femininum altkeltisches *veleda* sein, wie bekanntlich die in Tacitus' Historien aus dem Bataveraufstand erwähnte germanische 'virgo fatidica' heißt. Kelten im römischen Heer haben demnach die den Germanen eigentümliche, aber den Kelten fremde Erscheinung Orakel gebender Frauen für die Römer aus ihren eigenen Anschauungen heraus bezeichnet. Nimmt man noch hinzu, daß die durch altir. *fāith* wirklich als altkeltisch ausgewiesene Bezeichnung *vātis* für die dritte Klasse der keltischen Literaten uns nur in der einen Stelle bei Strabo überliefert ist, ferner daß die Iren die altkeltischen Bezeichnungen für die beiden anderen Klassen in *drui* (Plur. *druid*) und *bard* (Plur. *baird*) treu bewahrt haben, dann wächst die Wahrscheinlichkeit, daß in einem durch altir. *fili* (Plur. *filid*) repräsentierten altkelt. *velīs* (Plur. *veledes*) die eigentliche Bezeichnung der in Rede stehenden Klasse vorliegt, wofür auf dem Kontinent — ebenso wie im

altkeltischen Irland — auch *vātis* vorkam, das den 'Seher' nach seiner weiteren Tätigkeit als 'Verkündiger' (Prophet) des Geschauten bezeichnete.

Die etymologische Bedeutung des irischen Wortes *fili*, die durch die spärlichen Mitteilungen der Alten über die Tätigkeit der gallischen Vaten gestützt wird, ist nur noch sehr wenig passend auf die Rolle der *fili* im christlichen Irland, wie ja ganz natürlich ist, da die bei den heidnischen Galliern für den fremden Beobachter besonders hervortretende Tätigkeit der Vaten in dem christianisierten Irland keinen Raum hat. Immerhin hat die ältere irische Literatur genügend Spuren erhalten davon, daß auch im heidnischen Irland das Voraussagen und Orakelgeben eine Seite der Tätigkeit des *fili* war. Die weiteren Seiten, wie wir sie aus der älteren Sagenliteratur kennen, waren folgende: der *fili* ist Rechtsfinder und Kenner der Genealogien und der Topographie Irlands; je nachdem die eine oder die andere Seite bei ihm mehr hervortritt, heißt er altir. *brithem*, Genit. *britheman* 'der Mann, der sich mit dem Urteilfinden (*breth*) befaßt', oder altir. *sencha*, Genit. *senchad* 'der sich mit den Altertümern befaßt'. Weiter ist der *fili* in engem Zusammenhang mit den beiden genannten Funktionen der Bewahrer der historisch-sagenhaften Überlieferungen, also der Träger der epischen Literatur der Iren, als welcher er den speziellen Titel *scélide*, 'der Mann, der sich mit den Geschichten (*scél*) befaßt', hat; endlich ist er 'Dichter', und dieses ist in der gewöhnlichen altirischen Sprache die spezielle Bedeutung des Wortes *fili*.

Die Klasse der *fili* umfaßte also im alten Irland den Gelehrtenstand unter den Laien gegenüber dem das altheidnische Druidentum im christlichen Irland fortsetzenden Stand der Kleriker (des Mönchtums); sie waren die Träger der Profanliteratur in weitem Umfang. Dem entsprach ihre Stellung im Staatswesen, die in Irland ebenso angesehen war wie die des Bardentums in Wales. Jeder Clanhäuptling, deren es zuzeiten 184 in Irland gab, hatte einen *fili*; am Hofe der Teilkönige gab es oft mehrere je nach ihrer Tätigkeit als Richter oder Antiquar oder epischer Dichter; ebenso gab es in Irland einen *ardfili* 'Oberfili' wie einen *ardrí* 'Oberkönig'. Die *fili* hatten zahlreiche Privilegien. Nur durch längeres Studium konnte man die verschiedenen Grade erlangen, deren es sieben gab; der Angehörige des obersten Grades hieß *ollam*, womit man seit Ende des Mittelalters im keltischen Irland den Titel 'Doktor' übersetzt. Die Grundlage für die Gradeinteilung ist die Summe des Wissens, die der einzelne sich erwarb, die bei dem *fili*, der sich hauptsächlich zum Träger der epischen Literatur ausbildete, nach der Zahl der Geschichten bemessen wurde, die ein solcher auf seinem Repertoire hatte. Zur Erlangung der *ollam*-Würde als Sagenerzähler *(scélide)* gehörte angeblich Kenntnis von 350 Geschichten. Die Zahl scheint nicht zu arg übertrieben, wenn man bedenkt, daß in einem Text des 10. Jahrhunderts uns ein Katalog von 161 Geschichten als Repertoire des zuzeiten des Oberkönigs Domnall mac Muirchertaig (956—979) lebenden *fili* Urard mac Coise erhalten ist, und daß nach einem

anderen Text des 10. Jahrhunderts ein *fili* namens Forgoll dem im Jahre 624 gefallenen Ulsterköniglein Mongan jeden Abend eine Geschichte erzählte vom 1. November bis 1. Mai, also während des keltischen Winterhalbjahres. Bestimmte Geschichtenreihen sind für bestimmte Grade reserviert, wie auch bestimmte Kompositionen der Dichtkunst fest bestimmten Graden der *fili* gehören. Bei dieser Stellung der *fili*-Klasse im alten Irland ist es begreiflich, daß sie ihr Gebiet auf Kosten der Bardenklasse erweiterten. Öfters kommt in den Sagenerzählungen der erzürnte *fili* als Anfertiger satyrischer Gedichte auf den Beleidiger vor, wie denn in Abhandlungen und Erzählungen zuweilen die Barden als Teil der *fili*-Klasse erscheinen, aber so, daß man sieht, daß dies jüngere Entwickelung ist oder unberechtigte Theorie: der Barde gilt nämlich dann als gradloser *fili*, als ein Mann, der 'keine Verpflichtung zum Lernen (Studieren) hat, sondern auf seine angeborenen Fähigkeiten angewiesen ist'.

Die Vaten in Wales.

Wesentlich anders als in Irland liegen bei den britischen Kelten im Mittelalter (also in Wales und der Bretagne) die Dinge für die in Rede stehende Klasse der literarischen Welt der Kelten. Hier existiert weder das dem altgallischen *vātis* altir. *fāith* noch das dem irischen *fili* entsprechende Wort; es ist auch kein sicherer Hinweis vorhanden, daß neben der hier besonders hoch angesehenen Bardenklasse eine weitere besondere Klasse der literarischen Welt bestand. Die altkeltischen Briten standen, wie sie sicher in manchen anderen Dingen (z. B. der Sprache) den kontinentalen Kelten des gegenüberliegenden Festlandes in Gallia belgica verwandter waren als den altkeltischen Iren, auch in bezug auf das Druidentum nach den bestimmten Angaben Caesars nahe zu Gallien. Es ist daher möglich und wahrscheinlich, daß in Britannien wie in Gallien die Druidenklasse die Rolle der Vaten in wesentlichen Punkten übernommen hatte, und daß daher die Klasse der Vaten in Britannien in das Schicksal des britischen Druidentums mit verwickelt wurde: sie verschwand als Klasse im dritten Viertel des 1. Jahrhunderts ebenso wie die Druiden, ihr Name ebenso wie der der Druiden. Anderseits ist es natürlich, daß die im christlichen Wales mächtig werdende Klasse der Barden ihrerseits Übergriffe machte: naheliegend war es, daß sie das Gesamtgebiet der Poesie mit Beschlag belegten; sie übernahmen ferner infolge ihrer Stellung am Hofe die wichtigen Genealogien, so daß noch König Heinrich VII. von England nach seiner Thronbesteigung sich von dem welschen Barden Gutyn Owen den Stammbaum seines Großvaters Owen ap Meredydd ap Tudor anfertigen ließ. Es bleiben von den Funktionen des irischen *fili* also noch die als Rechtsprecher und als Träger der epischen Stoffe.

Der Richter (altkymr. *brawdwr*, *egnat*) ist in dem während der Zeit der Unabhängigkeit nur einheimisches Recht in kymrischer Sprache besitzenden Wales eine wichtige Persönlichkeit; er nimmt am Hofe in Nordwales die fünfte Stelle unter den Hofbeamten ein und gehört nach den Gesetzen zu den drei für den Fürsten unentbehrlichen Personen; er prüft die übrigen

Richter des Gebietes und genießt große Privilegien. In dem Richterstand im alten Wales ist also ein würdiger Vertreter von einer Seite der altirischen *fili*-Klasse erhalten.

Weniger glänzend steht es aber mit den Trägern der epischen Stoffe, also der Seite des irischen *fili*, die seine glänzendste und für die ältere irische Literatur bedeutendste ist. Sagenliebend waren die britischen Kelten wohl nicht weniger als die irischen. Aus dem lateinisch schreibenden südwelschen Historiker Nennius können wir lernen, daß die mannigfachsten Erzählungen über Arthur, den Träger der nationalen Heldensage, am Ende des 8. Jahrhunderts in Südwales umliefen; tatsächlich ist uns eine solche Erzählung, auf die auch schon Nennius anspielt, aus dem 12. Jahrhundert erhalten in dem Text von 'Arthurs Eberjagd'; vier Erzählungen eines ganz anderen, älteren Sagenkreises, die sogenannten Mabinogion, legen weiteres Zeugnis ab. Den Namen eines bekannten Sagenerzählers aus dem 12. Jahrhundert, des Fabulator Bledhericus, erwähnt Giraldus Cambrensis gelegentlich. Im geschichtlichen Wales des Mittelalters aber hat der Träger der Sagenstoffe keine Stellung am Hofe und beim Adel: er ist in den welschen Gesetzen als Person unbekannt, und auch von seiner Tätigkeit ist in ihnen keine Rede. Die Angehörigen der Bardenklasse haben die Gunst des obersten Standes, der Fürsten und Adligen, denen sie durch ihre Loblieder schmeicheln, und deren Interesse sie mit den Kriegsliedern befördern. Diese Barden, zugleich die Genealogen der Fürsten und damit sich als Historiker und Antiquare betrachtend, schauten verächtlich auf die Sagenerzähler herab als Verbreiter und Fortpflanzer von lügenhaftem Zeug, was ja nicht wahr sein kann: diese Ammenmärchen verdienten nach Ansicht der Barden im Vergleich mit den von ihnen im Lied gefeierten geschichtlichen Ereignissen, den Tatsachen, keine Überlieferung. Lehrreicher als Zeugnisse hierfür ist folgende Tatsache: die vier Erzählungen des Mabinogionsagenkreises sind uns nur in zwei älteren, aus gemeinsamer Quelle abgeschriebenen Handschriften erhalten, während die kymrische Übersetzung der aus Sagen und eigener Erfindung bestehenden, aber sich als wahrhaftige Geschichte geberdenden Historia regum Britanniae in nicht weniger als 28 Handschriften, darunter 20 über das 16. Jahrhundert hinausgehend, vorliegt.

Direkte Zeugnisse für die in der angeführten Tatsache zum Ausdruck kommende Gesinnung der Bardenklasse und ihrer Gönner zu den Sagenerzählern liegen zum Überfluß vor, namentlich wie verächtlich man auf die Erzählungen *(chwedleu, ystoriau)* von Arthur und seinen Kriegern herabschaute. Die Sagenerzähler standen demnach im mittelalterlichen Wales wohl auf derselben Stufe wie die vagabundierenden Barden, die, von den Fürstenhöfen und Häusern der Besitzenden ausgeschlossen, bei dem Volk im Umherziehen das Brot verdienten. So rechnet denn Llewis Glyn Cothi in zweiter Hälfte des 15. Jahrhunderts in seiner Klassifizierung der Barden den Sagenerzähler *(ystorawr)* als dritte Klasse der Barden, identifiziert

ihn also mit dem vagabondierenden Barden. Zum Schluß der wohl aus dem 13. Jahrhundert stammenden Erzählung von 'Rhonabwys Traum' werden Barde *(bard)* und Sagenerzähler *(cyfarwyd)* als getrennte Personen, aber beide als Träger der genannten Erzählung betrachtet, während in dem dem Mabinogionkreis angehörigen Text 'Math der Sohn von Mathonwy' direkt berichtet wird, daß Gilvaethwy und Gwydyon in der Gestalt von Barden an den Hof Pryderis gingen und Gwydyon in dieser Gestalt den Pryderi als Geschichtenerzähler *(cyfarwyd)* mit einer Geschichte am Abend unterhielt. Sieht man also davon ab, daß der Richter es in Wales zu einer geachteten selbständigen Stellung gebracht hat, so sind alle übrigen Seiten der in Irland von der *fili*-Klasse ausgeübten Tätigkeit in Wales entweder direkt von der Bardenklasse mit Beschlag belegt worden oder in eine ihr untergeordnete Stellung gedrückt.

Die Vatenklasse in der Bretagne.

Auch in der aremorikanischen Bretagne stand neben den zur Harfe ihre Lieder vortragenden Barden eine Gruppe von Literaten, die wir als die bretonischen Vertreter der altirischen *fili* wenigstens nach einer Seite hin betrachten müssen. Es sind die bei Wace als 'conteurs' und 'fableurs' auftretenden Bretonen. Sie erscheinen im 12. und bis Mitte des 13. Jahrhunderts an den Höfen der Fürsten und Edlen in Nordfrankreich, der Normandie und des anglonormannischen Englands und ergötzten in Abwechslung mit den musizierenden bretonischen Sängern durch Erzählungen ihr Publikum. Sie waren die Träger und Verbreiter der bretonischen Sagenliteratur. Wie die in die romanische Welt wandernden bretonischen Barden mit ihren zur Harfe gesungenen Liedern den Romanen die Stoffe zu den lais bretons lieferten, so sind die bretonischen Sagenerzähler, wie schon früher bemerkt, die Träger und Verbreiter der Erzählungen aus dem Arthursagenkreise in der romanischen Welt geworden; hier und dort aufgezeichnet lieferten diese Prosaerzählungen, direkt oder durch weitere Bearbeitungen vermittelt, das Rohmaterial zu den gedankenreichen und kunstvollendeten Epen Christians von Troyes.

Die Gründe der verschiedenartigen Entwickelung bei irischen und britischen Kelten.

Die ganz verschiedenartige Entwickelung, die nach dem Verschwinden des Druidentums bei den beiden Zweigen der Inselkelten die beiden anderen Klassen der literarischen Welt, Vaten und Barden, durchgemacht haben, wird wohl zum Teil in den verschiedenen politischen Verhältnissen in Wales und Irland vom 5. bis 9. Jahrhundert seine Erklärung finden. Aus den entgegengesetzten Teilen des alten Britengebietes strömten vom 5. Jahrhundert ab keltische Briten in die Berge von Wales, die sie zum Teil von den über die See eingedrungenen Iren säubern mußten, ehe sie Sitze fanden. Zeit zu behaglichem Stilleben gab es aber auch dann noch nicht: griffen nicht Angeln und Sachsen an, so zog man von selbst in die Ebene, um alte Scharten auszuwetzen. Tapfere Tat forderte und fand nach der Heimkehr ihr Lied; zu neuer beuteversprechender Tat reizte der Sänger in der Halle. So gelangte das Bardentum in Wales zu seiner Bedeutung. Anders lagen die Dinge in Irland in jenen Jahrhunderten.

Irlands kriegerische Betätigung nach außen im 3. und 4. Jahrhundert, die Iren nach Nordbritannien sowohl wie nach Nordwales und die Striche um die Severnbucht führte, hatte im 5. Jahrhundert mit der Zurücktreibung der Iren aus Wales ein Ende gefunden. Rein gar nichts ging in den folgenden 400 Jahren im politischen Leben des irischen Volkes vor, was zum Preislied anreizen konnte. Wie die Klosterleute unter Anführung von Mönchen in das Gebiet des benachbarten Klosters einfielen und nach blutig geschlagenen Köpfen mit einigen Kühen heimkehrten, so machten die Clanhäuptlinge mit der jungen Mannschaft Einfälle in Gebiete anderer Clane, um Herden heimzutreiben. Wenn dann von einem solchen Zuge noch der eine mit abgehauener Hand, ein anderer mit ausgeschlagenem Auge, ein dritter mit abgeschlagener Ferse, ein vierter mit durchbohrten Hoden heimkehrte, wie die Sagentexte melden, so waren dies und selbst ein mitgebrachter Kopf eines erschlagenen Feindes doch nicht Ereignisse, die Stoff zu Preisliedern für die lange Zeit vom 1. November bis 1. Mai in der Halle des Königs oder Häuptlings abgeben konnten. Das war die Zeit zum Erzählen und zum Hören von Erzählungen, und so kam die Klasse der *fili* vor allem in der Person des Trägers der Sagen, des *scélide*, im alten Irland zu Ansehen und Würde.

Was Könige und Häuptlinge in erster Linie interessierte, das kam zur Aufzeichnung in der Profanliteratur, das wurde durch Abschriften weiter verpflanzt und daher Literatur im eigentlichen Sinne. Dementsprechend ist in Wales eine große ältere lyrische Literatur vorhanden, neben der die eigentlich epische Literatur keinen Vergleich aushalten kann; in Irland hingegen finden wir eine epische Literatur von unglaublicher Fülle in älterer Zeit und verhältnismäßig geringe Profanlyrik: das Rückgrat der älteren irischen Literatur ist die epische, das Rückgrat der kymrischen Literatur ist zu allen Zeiten die Lyrik. Das hat einen weiteren scharfen Unterschied hinsichtlich der äußeren Form zur Folge: während die Masse der kymrischen Literatur in gebundener Rede in kunstvollen Metren vorliegt, ist Prosa die äußere Form der älteren volkstümlichen irischen Literatur, weil Prosa die keltische Form der Epik ist.

Die Folgen der Verschiedenheit für die Literatur

II. Die epische Form und der epische Stil. Die gemeingermanische Form der epischen Erzählung ist das Heldenlied, das, im Gegensatz zum Preislied auf einen Helden oder eine Begebenheit, den Zweck hat, die Ereignisse und die Momente der Handlung vorzuführen und mitzuteilen. Der epische Sänger ist bei den Germanen der Träger der Heldensage. Aus solchen epischen Liedern entstand bei oberdeutschen Stämmen und Angelsachsen das Epos. Demgegenüber muß als Tatsache festgestellt werden, die nicht stark genug betont werden kann, daß die gemeinkeltische Form der epischen Dichtung die Erzählung in Prosa ist. Am klarsten und greifbarsten liegen die Verhältnisse in Irland. In großen Sammelhandschriften vom 11. bis 15. Jahrhundert liegen uns Texte der

Prosaerzählung ist bei Iren und Kymren die epische Form

irischen Heldensage und anderer Art Sagen in großer Menge vor, die durch ihre Sprache die Gewähr bieten, daß sie im 9. Jahrhundert ihre Form und Aufzeichnung gefunden hatten. Die äußere Form bei allen diesen Texten, sowohl denen der alten nordirischen Heldensage (Cuchulinnsage) als den übrigen Sagentexten (Schiffersagen u. a.), ist die Prosaerzählung: an Stellen, wo die erzählte Handlung sich dramatisch steigert, also im Dialog, tritt öfters — nicht immer oder auch nur besonders häufig — Rede und Gegenrede in gebundener Rede auf, daß sich Strophe um Strophe oder kleine Gedichte aus mehreren Strophen entsprechen. Dasselbe ist auch der Fall, wo in der Erzählung lyrische Elemente vorhanden sind, also z. B. der Held über dem gefallenen tapferen Gegner oder Freund eine Totenklage anstimmt, die sowohl in einer den Rahmen der gewöhnlichen Prosa überschreitenden Prosa mit rhythmischer Gliederung als in gebundener Rede erscheinen. Jeder Gedanke, daß diese Prosaerzählungen größeren oder geringeren Umfanges Auflösungen älterer poetischer Darstellungen sind, muß für den, der diese Texte im Original zu lesen vermag, ganz ausgeschlossen erscheinen. Dem epischen Sänger der Germanen entspricht demgemäß im alten Irland der 'Sagenerzähler' (*scēlid* von *scēl* 'Erzählung, Geschichte, Nachricht' gleich kymr. *chwedl* 'Geschichte, Fabel'), der an die Höfe der Königlein zieht und ein Repertoire von solchen Prosaerzählungen vorrätig hat. Prinzipiell gleichartig lagen die Dinge im alten Wales, nur daß, wie schon ausgeführt, hier die Heldensage nicht zu der literarischen Bedeutung kam wie in Irland. Aber Zeugnisse sind in welscher Literatur genug dafür vorhanden, daß die Welschen die bei den Iren nachgewiesene Form der epischen Erzählung haben und nur diese. Alle aus der ältesten britischen Heldensage, dem Mabinogionsagenkreis, auf uns gekommenen kymrischen Texte — Pwyll, Prinz von Dyfed; Branwen, Tochter des Llyr; Manawyddan, Sohn des Llyr; Math, Sohn des Mathonwy — sind Prosaerzählungen; desgleichen, was von welscher Form der Arthursage und anderen Stoffen zufällig Aufzeichnung fand, wie 'Arthurs Eberjagd' (Kulhwch und Olwen) oder 'Rhonabwys Traum'. Auch in ihnen liegen die Spuren der altirischen Eigenheit vor, daß im Momente dramatischer Steigerung der Handlung vorübergehend gebundene Rede eintritt.

In Prosaerzählungen machen Iren und Kymren sich fremde Stoffe zu eigen.

Nicht minder lehrreich für die keltische Form der epischen Dichtung ist die Übereinstimmung der Iren und Kymren untereinander in der Behandlung fremder, zu ihnen kommender Stoffe, und der Gegensatz, in den die Iren und Kymren hierbei zu germanischen Völkern (Engländern und Deutschen) oder zu Normannen und Nordfranzosen traten, die erklärlicherweise die epische Form der Germanen haben. Die Stoffe der Trojaner- und Alexandersage kommen zu Kelten, Franzosen und Deutschen: die Iren bearbeiten (nicht übersetzen) und machen sie heimisch in der ihnen eigenen epischen Form, in Prosaerzählungen, die Deutschen und Franzosen in der gebundenen Rede ihrer epischen Form. Oder: Galfrieds von Monmouth Aufsehen erregender historischer Roman, genannt 'Historia regum

Britanniae', wird von dem Normannen Wace im 'Roman de Brut' in Versen bearbeitet, von einem Welschen aber in Prosa. Oder: die französischen Arthurepen Christians von Troyes werden Deutschen und Welschen bekannt; die ersteren machen sie in poetischer Form heimisch (Iwein, Erec, Parzival), die Welschen gießen sie in Prosaerzählungen um (Jarlles y Ffynnawn, Geraint ab Erbin, Peredur ab Efrawc). Oder: die französischen Epen Bovon de Hanstone und Guy de Warwick kommen zu Engländern, Welschen und Iren; die Engländer ahmen sie in gebundener Rede nach, aber Iren und Kymren geben ihnen die heimische Form der epischen Erzählung, die Prosaform. Es bricht also bei Iren und Kymren, wenn sie fremde Stoffe bei sich heimisch machen, immer die keltische Form der epischen Erzählung durch.

Nachahmung der nordgermanischen Form des Epos bei den Iren.

Ebenso bezeichnend endlich für die nachgewiesene keltische Eigenart ist eine weitere Tatsache aus der Entwickelung der irischen Literatur. Um die Mitte des 10. Jahrhunderts hatte die seit Ende des 8. Jahrhunderts andauernde Vikingerdrangsal für irisches Volkstum und irische Bildung ihre Verderblichkeit verloren. Die zahlreichen kleineren Vikingerkolonien in allen Teilen Irlands hatten sich seit letztem Viertel des 9. Jahrhunderts allmählich *irisiert*, und durch den Übertritt des Herrschers des Dubliner Vikingerstaates im Jahre 943 zum Christentum wurde das stärkste Hindernis für die raschere Angleichung dieser vorläufig noch politisch unabhängigen Vikingerkolonie an das keltische Volkstum Irlands beseitigt. Damit gehen in der Literatur zwei Ereignisse Hand in Hand: eine neue Form der epischen Erzählung beginnt sich neben der bisher allein herrschenden gemeinkeltischen auszubilden, und eine neue Heldensage kommt langsam auf neben der fortlebenden Cuchulinnsage. Die neue Form der epischen Erzählung ist das germanische Heldenlied, das sich neben die keltische Prosaerzählung einer Sagenepisode stellt. Es hat dies irische Heldenlied nicht die Form, wie wir sie aus Homer kennen, wie sie das Hildebrandslied aufweist, und wie sie Hêliand und Beowulf fürs niedersächsische und angelsächsische Heldenlied voraussetzen; es reiht sich also nicht wie in den genannten Vertretern epischer Dichtungen Vers an Vers, bis ein episches Lied, ein Ebenbild zur alten epischen Prosaerzählung der Iren vorhanden ist, es hat vielmehr das neue irische epische Lied die *strophische* Form, wie sie in den Liedern der Nibelungensage im Norden vorliegt. Diese Strophenform an sich ist echt irisch, wie sie sich auch in der poetischen Rede und Gegenrede findet, die in die alten epischen Prosaerzählungen eingestreut sind; aber die *strophische Ballade* im Umfang von 20 bis 50 Strophen, also 80 bis 200 siebensilbigen Zeilen, als Form der epischen Erzählung *für* und *neben* der alten Prosaerzählung ist etwas *Neues* in der epischen Literatur. In diesen irischen Balladen herrscht im Verhältnis zu den alten Prosaerzählungen nichts von epischer Breite, vielmehr ein unverkennbares Streben nach Kürze; daher ist auch nichts oder wenig von der Lebendigkeit der Schilderung, die in den Prosaerzählungen des

altirischen Epos sich findet, in den strophischen Balladen zu bemerken: wie Memorialverse für eine ausführliche Prosaerzählung muten sie uns an, deutlich verratend, daß eine für gelehrte, didaktische Dichtung geeignete Form aus Nachahmung fremder Art auf die epische Erzählung Anwendung findet. Am bezeichnendsten dafür, daß mit der Verwendung der strophischen Ballade für die epische Erzählung in der irischen Literatur es sich um etwas Neues handelt, sind zwei Momente: die Stoffe der alten Heldensage der Iren, also die Erzählungen des Cuchulinnsagenkreises, sind noch auf viele Jahrhunderte so gut wie vollständig tabu für die neue epische Form; anderseits ist charakteristisch, daß das Hauptgebiet der strophischen Ballade als Form der epischen Erzählung die im Vikingerzeitalter sich herausbildende neue Heldensage der Iren, die Finnsage — gewöhnlich Ossiansage genannt — ist: hier hat die neue Form der epischen Erzählung volles Bürgerrecht bis in die Neuzeit neben der altkeltischen Form der Prosaerzählung, Einzelepisoden der Finnsage in Prosaerzählung und strophische Balladen kommen als gleichberechtigte Formen seit dem 11. und 12. Jahrhundert vor. Als man aber im 13. und 14. Jahrhundert dazu überging, an Stelle der episodenartigen Einzelerzählungen in Prosa oder Ballade auch in der Finnsage größere epische Ganze zu gestalten, da ging man nicht zum Epos im gewöhnlichen Sinne des Wortes, also etwa zu einem mehr oder minder festgebundenen Balladenzyklus über, sondern fiel in die altkeltische Form der Prosaerzählung zurück. Im entscheidenden Momente, als in der Finnsage der Schritt zum Höchsten in der Epik geschehen sollte, brach also die keltische Eigenart wieder durch. Zeitlich fällt dies ziemlich zusammen mit den erwähnten Bearbeitungen umfangreicher antiker und mittelalterlicher Texte, die zu den Iren in dem Gewande der epischen Form der Germanen und Romanen kamen, aber in der irisch-keltischen Form des Prosaromans heimisch gemacht wurden.

Einfluß der epischen Form der Kelten auf die mittelalterliche Literatur.

Gemeinkeltische Form der epischen Dichtung ist also die Erzählung in Prosa, der Prosaroman. An zwei Punkten des keltischen Sprachgebietes hat sie Schule gemacht. Die isländische Literatur kennt seit dem 11. Jahrhundert eine eigene, den übrigen Germanen, selbst Schweden und Dänen fremde Literaturgattung, die der Sagas. Ein Sohn kann dem Vater bis in kleine Züge nicht ähnlicher sehen als die isländischen Sagas des 12. Jahrhunderts in der äußeren Form den altirischen epischen Prosaerzählungen des 9. und 10. Jahrhunderts; es ist die gemeinkeltische Form der epischen Dichtung, die uns in Island entgegentritt, und daß sie eine Errungenschaft der engen Berührung der Norweger mit den Iren auf Irlands Boden im 9. und 10. Jahrhundert ist, wird kaum mehr bestritten.

Von viel weittragenderer Bedeutung und wenig beachtet ist die wahrscheinliche Einwirkung der in Rede stehenden keltischen Eigenart an einem anderen Punkte des keltischen Gebietes. Wir haben allen Grund zu der Annahme, daß die bei Iren und Kymren herrschende keltische Form der epischen Erzählung auch in der Bretagne im Mittelalter bestand, sowohl

bei den Bretonisch redenden als den gemischtsprachigen Bretonen des Ostens. Dies ist die Form, in der das Rohmaterial zu den französischen Arthurepen nach Nordfrankreich, zu Normannen und Franzosen kam, wo es in die epische Form der Romanen umgegossen wurde; es müssen also hier im 12. Jahrhundert prosaische und poetische Darstellungen desselben Stoffes in französischer Sprache nebeneinander gelegen haben. In Nordfrankreich vollzog sich dann vom 13. Jahrhundert ab der Übergang des Romans in der poetischen Form zur prosaischen, also der Übergang von der Form der epischen Erzählung der Germanen und Romanen zu derjenigen der Kelten: in Versen bearbeitete Stoffe tauchen nun hier in Prosaromanen auf, namentlich auch die Stoffe des Arthursagenkreises, und von hier aus drang dann der Prosaroman allmählich in alle anderen Literaturen. Bei diesem Stand der Dinge muß doch das Land (Nordfrankreich), wo zuerst mittelalterliche Prosaromane in der Landessprache erscheinen, und die Zeit, in der sie ihren Ausgang nehmen, darauf hinweisen, daß bei Entstehung dieser der Literatur der Germanen und Romanen bis dahin fremden Gattung der prosaischen Romane das Bretonentum mit seiner gemeinkeltischen Eigenart der Form der epischen Dichtung nicht ohne Einfluß gewesen ist.

Charakter der Einzelepisoden.

Nicht allzu umfangreiche Erzählungen in Prosa, die ein Ereignis oder mehrere eng zusammenhängende aus dem Leben eines Helden oder irgendeine keltischen Hörerkreis interessierende Begebenheit zur Darstellung bringen, bilden also die erste Stufe der keltischen Epik. Eine geradezu hervorragende Kunst des Erzählens zeigt sich in ihnen, und zwar nicht nur in zahlreichen Erzeugnissen der älteren irischen Sagenliteratur, sondern auch in den spärlicheren Proben volkstümlicher Erzählung, wie sie uns die vier Texte des Mabinogionsagenkreises für Wales aufbewahrt haben. Man nehme einen irischen Text, wie 'die Geschichte vom Schwein des Mac Dāthō': die dem Iren noch heutigentags im Leben eigene Schlagfertigkeit der Rede und sein damit verbundener Witz kommen in den kurzen Reden und Gegenreden der Connachthelden und Ulsterkrieger meisterhaft zur Darstellung; in dem Verhalten des Mac Dāthō selbst vor und nach dem Wortstreit, sowie in der Forderung Ferlogas an Conchobar ebenso der Humor; der Aufbau des Ganzen ist geschickt, die Steigerung hält den Hörer in Spannung, und der dramatische Höhepunkt, wo der von den Ulsterkriegern schon nicht mehr erwartete Genosse Conall Cernach plötzlich in den Saal springt, nach kurzer poetischer Rede und Gegenrede, wie sie sich unter Helden ziemt, den abgeschnittenen Kopf des Anluan aus seinem Gürtel zieht und ihn dem Connachthelden Cet mac Matach, der seinen abwesenden Genossen Anluan eben als den größten Helden gerühmt hatte, auf die Brust schleudert, daß ihm ein Blutstrom über die Lippen bricht, ist grausig schön. An Umfang übersteigen diese keltischen Einzelerzählungen in der Regel nicht das, was ein Erzähler seinem Hörerkreis in ein bis drei Abendstunden vortragen konnte.

Mangelnde Fähigkeit der Kelten zu großen epischen Ganzen.

Wie bei den Germanen die Nordländer nicht über die Stufe des Heldenliedes hinauskamen, so sind die britischen Kelten, soweit aus der spärlichen epischen Literatur der Kymren Schlüsse können gezogen werden, nicht über die Einzelerzählung in Prosa hinausgekommen. Anders die Iren, die hierin Angelsachsen oder Oberdeutschen vergleichbar sind. Solche umfassende Erzählungen aus dem Cuchulinnsagenkreis wie 'Fest des Bricriu' (*Fled Bricrend*) und 'Rinderraub von Cualnge' (*Tāin bō Cualnge*) oder 'Schlacht von Finntrāig' (*Cath Finntrāga*) aus dem jüngeren Sagenkreis wird man unbedingt als epische Dichtungen bezeichnen müssen; auch viele andere noch. So vollendet gewöhnlich auch — namentlich in Texten der älteren irischen Heldensage — die Erzählung innerhalb der einzelnen Teile des größeren Ganzen ist, ebenso mangelhaft, oft ganz unkünstlerisch ist die Komposition als Ganzes; viele Episoden sind oft nur lose aneinander gereiht; Anläufe zur Durchführung einer Idee werden gemacht, aber durch das rein Stoffliche zurückgedrängt, so daß der jeweilige Träger der Handlung als das einzig Zusammenhaltende der Erzählung erscheint. Kurz, wenn auch an Umfang Epen (Prosaromane), sind doch die altirischen Prosaepen als Ganze keine Kunstwerke: sie verraten ein auffallendes künstlerisches Unvermögen.

Derselbe Mangel auch anderswo bei den Kelten.

Wer den Lebensäußerungen des Keltentums zu verschiedenen Zeiten und auf verschiedenen Gebieten nachgeht, wird immer wieder auf solches Unvermögen für Arbeiten stoßen, die einen längeren Atem erfordern. Weitab von den altirischen Versuchen, aus epischen Einzelerzählungen ein eigentliches Epos zu schaffen, liegen die Arbeiten des 1895 gestorbenen welschen Novellisten und Romanschriftstellers Daniel Owen, und doch wie ähnlich sind seine Romane Y Dreflan, Rhys Lewis, Enoc Huws und Gwen Tomos den altirischen Epen in mancher Hinsicht: die Einzelepisoden in ihnen sind von einer Anschaulichkeit und Naturtreue, daß man sich als mitbeteiligter Zuschauer fühlt, aber als Ganzes können genannte umfangreiche Werke nicht gut den größeren Kunstwerken der erzählenden Gattung zugerechnet werden, da der Plan des Ganzen und seine Ausführung sehr schwach ist. — *Cymru lân môr o gân* 'das herrliche Wales ein Meer von Gesang und Musik' ruft der Welsche stolz aus. In der Tat, wo findet man eine solche Fülle schöner Melodien, als bei den heutigen Kelten in Irland, Wales oder der Bretagne? Darüber hinaus dasselbe künstlerische Unvermögen zur Schaffung von musikalischen Kunstwerken, die sich nicht improvisieren lassen, das wir beim altirischen Epos und neukymrischen Roman feststellten. Seit 1819 bestehen wieder die großen nationalen Musik- und Sängerfeste in Wales, bei denen die Aufführung größerer Chorwerke im Wettgesang von Chören einen Hauptbestandteil ausmacht, der Teil, an dem die welschen Massen am lebhaftesten Anteil nehmen. Oft schon hat man durch ausgesetzte Preise gesucht, nationale Musik zum Nationalfest hervorzurufen: große Kompositionen wurden geliefert, gekrönt, aufgeführt mit dem Erfolg, daß, wenn *Cymru lân môr o gân* am National-

fest an einem größeren Chorwerk sein tiefes Bedürfnis befriedigen will, man immer wieder zu Händel, Haydn, Mendelssohn, vereinzelt Schumann greift. — Und steht es mit den 'Werken' der Kelten im Völkerleben anders? Man spricht ihnen darum die Staaten bildende Kraft ab. Aber ist das nicht im Grunde dasselbe Unvermögen, was schon hervorgehoben wurde? Virtuosen in der Kleinkunst, in allem, was sich improvisieren läßt, geht den Kelten überall — in Literatur, Kunst und Völkerleben — die Fähigkeit ab zu Schöpfungen, die ein längeres Vorausbedenken, Knotenschürzen und fest bei der Stange Bleiben erfordern; wo sie in Nachahmung oder in Antrieb fremder Vorbilder solches versuchen, fallen die Versuche mangelhaft aus. An den Vorbildern Ilias und Aeneis — jene in den Darstellungen aus dem späten Altertum, die unter den Namen von Dares Phrygius und Dictys Cretensis auf uns gekommen sind, diese im Original bekannt — ist den irischen Sagenerzählern der Begriff des Epos im Gegensatz zur Episode aufgegangen; das, was bei den Iren bei der Nachahmung herausgekommen ist, zeigen uns die umfangreichen altirischen Sagentexte: 'A Kymro has imagination enough for fifty poets without judgement enough for one' ist eine Art Sprichwort, das auch seine Richtigkeit behält, wenn man Ire oder Kelte für 'Kymro' einsetzt. Liest man eins der größeren epischen Werke der irischen Literatur, dann hat man den Eindruck, daß, wenn auch nicht 50, so doch eine Anzahl Dichter, die im Verfasser wohnten, der Reihe nach das Wort nehmen, ohne daß das zu stetiger Ausbildung eines umfassenden Planes nötige 'judgement' zu gebührender Geltung kommt.

Stil und Technik der epischen Erzählung.

Die Einzelerzählungen, namentlich aus dem Kreise der Cuchulinnsage, sind, wie schon bemerkt wurde, kleine Kunstwerke der epischen Erzählung und verraten Stil und Technik, wie sie nur bei längerem Bestehen der ganzen Literaturgattung, sowie bei berufsmäßiger Pflege und Schulung der Träger sich herausbilden können. Rasch, manchmal fast knapp, wird der Gang der Handlung vorgeführt; breit und ausführlich wird der Erzähler, wenn er auf Gegenständliches kommt: so wird bei der von Bricriu nach dem Vorbild des Königspalastes in Emain Macha erbauten Festhalle nicht nur gesagt, daß sie sich 'vor allen ähnlichen Häusern jener Zeit ausgezeichnet' habe, sondern der Erzähler zeigt einzelne Teile gewissermaßen vor durch den Zusatz 'sowohl Material als kunstvolle Arbeit, sowohl Kostbarkeit als Architektur, sowohl Säulen als Frontstücke, sowohl Glanz als Stattlichkeit, sowohl Pracht als Eigenart, sowohl Schnitzwerk als Türverzierung', wobei zu beachten ist, daß im Irischen immer je zwei Substantive durch Alliteration verbunden sind (*eter adbur ocus elathain, eter chaimi ocus chumtachtae, eter natni ocus airinigi, eter ligrad ocus legmairi, eter sochraide ocus suachnide, eter irscartad ocus imderus*). Feine Detailmalerei geht bei den Erzählern Hand in Hand mit feststehenden Wendungen und Redensarten; überall treffen wir stehende Beiwörter für Helden, Waffen, Pferde, so daß Wörter und Formeln, die in verschiedenen Texten in zahlreichen Handschriften vorkommen, uns in ihrer wirklichen

Bedeutung oft ziemlich unklar bleiben, wenn ihre Etymologie dunkel ist und die moderne Sprache ihre Hilfe versagt. Erreicht die Handlung einen Höhepunkt, dann werden die Substantive gehäuft, und die Beiwörter werden gehäuft, in parallelen Sätzen wird dasselbe zweimal gesagt; die Alliteration tritt, wie schon aus dem eben gegebenen Beispiel ersichtlich war, als weiterer Schmuck hinzu: 'ich breche Schlachten allein' drückt Medb im 'Rinderraub von Cualnge' aus *brissimsea catha acus comlenga acus congala moenur* und 'ich war besser im Kampf' mit *bamsa ferr imchath acus comrac acus comlund*, wo also für 'Schlacht' oder 'Kampf' drei alliterierende Synonyme zur Verfügung des Erzählers stehen; Cathbad, Conchobars Druide, 'weinte flutengroße, sehr rote Tränen des Blutes, so daß Busen und Brust ihm feucht war' (*cīus dēra folcmara forruada fola corbo fliuch blae acus brunni dō*), als er seinen König elend und bekümmert sah. Besonders die Vorbereitungen zum Kampf, die Reden, die gehalten werden, und der Kampf selbst sind Momente, in denen der irische Sagenerzähler alle Register zieht, die ihm zu Gebote stehen.

In jüngerer Zeit entwickeln sich diese Eigenheiten immer mehr zur Manier. Es läßt sich der Fortschritt hierin besonders gut beobachten, wenn ältere Sagentexte auch in jüngeren Umarbeitungen vorliegen, die gelegentlich wesentlich darin bestehen, daß überall statt eines schmückenden Beiwortes drei alliterierende treten. Man betrachte die Erzählung von 'Ailill Angubas Siechbett', auch 'das Werben um Etain' genannt, wie sie in der ältesten irischen Sagenhandschrift des 11. Jahrhunderts als Erbe des 9. Jahrhunderts vorliegt, mit der sogenannten ausführlichen Version einer viel jüngeren Handschrift; noch lehrreicher ist, wenn man den größten Text der jüngeren Heldensage 'die Unterhaltung der Alten' in älteren und jüngeren Handschriften vergleicht. Die epische Ruhe, die in den alten Sagentexten bei aller Lebhaftigkeit im einzelnen doch im ganzen und großen herrscht, ist völlig dahin; aus gemessenen, alten Sagenerzählern, die in gebildeten Kreisen zu verkehren wußten, sind gestikulierende Marktschreier geworden. Es mag diese Verrohung des epischen Stiles, wie sie bei Vergleich von Texten des 9. und 10. Jahrhunderts mit solchen des 13. und 14. Jahrhunderts sich stark zeigt, mit den veränderten politischen Verhältnissen Irlands zusammenhängen. Aus dem Phäakenleben von Mitte des 5. bis Ende des 8. Jahrhunderts wurden die Iren durch die Vikingereinfälle aufgeschreckt und 200 Jahre in Atem gehalten; Verschiebungen der Besitzverhältnisse fingen in dieser Zeit an und setzten sich nach der Anglonormanneneroberung Irlands fort; das Bildungsniveau der irischen Gelehrten in den Klöstern sank vom 10. Jahrhundert ab ganz bedeutend, was nicht ohne Einfluß auf die Allgemeinbildung der berufsmäßigen Sagenerzähler und ihrer Hörer bleiben konnte. Alles Momente, von denen jedes zur offenkundigen Verrohung des epischen Stiles beitrug.

Was nun die älteren Sagentexte, also vornehmlich die der Cuchulinnsage, anlangt, so stehen dem Sagenerzähler nicht nur feste Beiwörter und

feste Formeln zu Gebote; auch kürzere oder längere Beschreibungen von Gegenständen oder Situationen finden sich in den verschiedensten Texten der alten Heldensage ziemlich wörtlich wieder. Von Gegenständen seien genannt die Beschreibung von Cuchulinns Pferden, seines Streitwagens; Anlegen der Waffen durch den Helden vor dem Kampf, Auszug eines Heeres, Ankunft einer feindlichen Schar, feindlicher Angriff, Dämpfung der Wut Cuchulinns durch das Entgegengehen von Frauen sind nur einige der Situationen, die in den verschiedensten Texten ziemlich ähnlich, in manchen Einzelheiten gleich erzählt werden. Ja selbst bei weitgehenden Abweichungen in Einzelheiten zeigt sich oft in den verschiedenartigsten Texten dieselbe Technik bei Einführung und Darstellung gleicher oder verwandter Situationen: in unverkennbarer Nachahmung der homerischen Teichoskopie bietet 'das Fest des Bricriu' ein farbenprächtiges, in jedem einzelnen Strich echt irisch gehaltenes Bild, auf dem Findabair und Medb bei einer Mauerschau vom 'Söller auf dem Vortor des Burgwalles' von Cruachan die drei Helden Loegaire, Conall und Cuchulinn in dem in der Ebene von Ai zahllos erscheinenden Ulsterheer zeigen; drei in den Epen 'Trunkenheit der Ulsterleute', 'Rinderraub von Cualnge', 'Zerstörung von Da Dergas Palast' einen großen Raum einnehmende Episoden sind zwar nach Rahmen, Figuren und Situation sowohl unter sich als vom 'Fest des Bricriu' verschiedene Bilder, verraten aber alle dieselbe erborgte Technik wie letzteres.

Es sind die Texte der älteren irischen Heldensage, des Cuchulinnsagenkreises, die bei den flüchtigen Bemerkungen über Stil und Technik das Material lieferten, da die älteren kymrischen Quellen spärlich fließen. In dieser alten irischen Heldensage kommt zwar nicht, wie zeitweilig geglaubt wurde, unbeeinflußtes, aber doch das ungebrochene Keltentum Irlands zu Wort, so daß wir, bei den nachgewiesenen weitgehenden Übereinstimmungen zwischen Iren und Welschen in der Form der epischen Dichtung, allen Grund haben, uns hierin an die ältere irische Sagenliteratur zu halten, um keltische Eigenart zu erkennen.

Schlußbetrachtung. Das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts hat in Der heutige Pan-Keltismus.
all den Strichen, wo Nachkommen der Inselkelten in größeren Massen ihre keltischen Idiome und dadurch sich selbst vor dem völligen Aufgehen in der sie umgebenden germanischen und romanischen Welt bewahrt haben, eine starke Bewegung entstehen oder wachsen gesehen, die auf eine Wiedergeburt des keltischen Volkstums abzielt. Sie bezweckt in den Gebieten, wo die keltischen Idiome im Laufe des 19. Jahrhunderts mehr oder minder deutlich ein hippokratisches Gesicht zu zeigen begannen, in erster Linie Wiederbelebung der betreffenden keltischen Sprachen und des weiteren überall Wiedereinsetzung in ihre Stellung als Literatursprachen, die auch dem Bedürfnis des Gebildeten Genüge leisten können; endlich arbeitet die Bewegung darauf hin, den heutigen keltischen Sprachen

in möglichst weitem Umfang die allmählich verloren gegangene Position als Sprachen nationalen Lebens überhaupt wiederzugewinnen, sie also zu herrschenden Sprachen in Kirche und Schule, zu möglichst gleichberechtigten Sprachen mit Englisch oder Französisch im öffentlichen Verkehr, in Gerichtshöfen und Verwaltung in den in Frage kommenden Gebieten zu machen: also Wiederherstellung des im Mittelalter in Irland, den schottischen Hochlanden, in Wales und teilweise in der Bretagne bestehenden Zustandes, soweit es nur die Zugehörigkeit zu anderssprachigen Staatswesen und die Bedürfnisse der Neuzeit gestatten. Hand in Hand mit dieser sprachlich-literarischen Bewegung geht überall das Bestreben, alles Volkstümliche, den betreffenden keltischen Strichen Eigenartige in Sitte und Brauch, Tracht und Einrichtungen zu erhalten, zu beleben und geradezu wieder neu ins Leben zu rufen, also z. B. die nationale Musik auf den nationalen Musikinstrumenten und die nationalen Spiele. Man ist z. B. in Irland und Wales um so eifriger bei der Sache, je mehr es sich um Bräuche und Einrichtungen handelt, die möglichst weit von der umgebenden englischen Kultur abweichen, wobei das Bestreben hervortritt, zu zeigen: wir Kymren, Iren, Hochschotten, Bretonen sind Individuen mit ausgeprägter Eigenart neben dem Engländer oder Franzosen, und so sind auch die Kymren, Iren, Hochschotten, Bretonen nicht mit konstituierender Teil eines anderen Körpers, also Englands oder Frankreichs, sondern Körper für sich, wie ein kymrischer Schriftsteller sich ausdrückt. Anderseits betont man: unbeschadet des Umstandes, daß Kymren, Iren, Hochschotten, Bretonen einzelne, wenn auch kleine Nationen sind, haben die genannten Nationen doch gemeinsame Züge im Gegensatz zum englischen oder französischen Volk, sie sind Kelten im Gegensatz zu den germanischen und romanischen Völkern.

Diese Bewegung für eine literarische und nationale Wiedergeburt des Keltentums hat am frühesten in Wales begonnen. Hier ist sie, wie auch in den schottischen Hochlanden, ein natürliches Gewächs; sie ist, wie in der Geschichte der Sprache des Kymrischen kurz gezeigt wurde, allmählich erwachsen aus der Rolle, die bei einem vertieften, innerlichen Protestantismus die Volkssprache durch Bibel, Predigt, Kirchenlied und Erbauungsliteratur im geistigen Leben der Völker zu spielen berufen ist. Anders ist es in der Bretagne und Irland. In beiden, wo die Bewegung zur Wiederbelebung der keltischen Sprachen als Nationalsprachen ein Kind des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts ist, erscheint sie ganz deutlich als Ausfluß einer vorhandenen nationalpolitischen Strömung, hervorgegangen aus der Erkenntnis, daß eine gesonderte nationale Sprache das stärkste und auf die Dauer allein haltbare Bollwerk eines gesonderten Volkstums ist. Die Stellung, die die kymrische Sprache seit gut 150 Jahren errungen hat und im Leben des welschen Volkes heutigentags einnimmt, ist das erste Ziel, das den sprachlich-literarischen Bestrebungen in Irland und der Bretagne vorschwebt. Nach Wales als dem Musterlande schauen die

Führer in den übrigen Keltenstrichen. In Wales findet die sprachlich-literarische Bewegung seit beinahe 100 Jahren ihren Ausdruck in dem alljährlich stattfindenden, eine Woche dauernden großen Nationalfest, genannt *Eisteddfod genedlaethol*, auf dem Wettbewerb der Musiker, Sänger, Dichter und Literaten stattfindet. In Nachahmung dessen veranstalten die Hochschotten seit 1892 ein literarisch-musikalisches Fest, genannt *Mod*, die Iren seit 1897 ein gleiches, genannt in ihrer Sprache *Oireachtas*, und die Bretonen seit 1898 ihren *Kendalc'h*: die heutigen Eigenarten der vier keltischen 'Nationen' kommen in diesen der kymrischen Eisteddfod nachgebildeten Festen vollauf zur Geltung, so daß z. B. bei dem irischen und bretonischen Fest theatralischen Aufführungen ein großer Raum gewährt wird, die bei dem Fest der Welschen und Hochschotten ganz fehlen.

Eine mächtige Anregung zieht diese auf Wiedergeburt des keltischen Volkstums abzielende Bewegung unstreitig aus dem der keltischen Sprach- und Altertumsforschung seit zweiter Hälfte des 19. Jahrhunderts zugute kommenden Aufschwung der historischen Wissenschaften. Schon allein der Umstand, daß seit einigen Dezennien Gelehrte germanischer und romanischer Zunge nach den Keltenlanden gehen, im Leben die Sprache und in Bibliotheken die Literatur studieren, daß im Verlauf an abendländischen Bildungszentren keltische Sprachen und ihre Literaturen im Lehrplan erscheinen, erhebt den vom Engländer und Franzosen lange über die Achsel angesehenen Kelten nicht wenig; die Anerkennung, die infolge dieser Forschung einzelnen Lebensäußerungen des Keltentums im Verlauf seiner langen Geschichte geworden ist, steigert das Selbstbewußtsein des mit lebhafter Phantasie begabten Kelten stark. In Schriften und in Reden auf den Festversammlungen wird aus solchen Körnchen Edelmetall unter Zusatz von viel Blech blanke Scheidemünze geschlagen, um die keltischen Massen damit für die Bewegung zu gewinnen.

Die angebliche Einheit des heutigen Keltentums

Die Anschauung, daß die Keltisch redenden Iren, Hochschotten, Welschen, Bretonen gemeinsame Züge im Gegensatz zu den sie umgebenden romanischen und germanischen Völkern aufweisen, mußte zu näherer Berührung zwischen den Bewegungen in den einzelnen keltischen Strichen führen. Zuerst erschienen Deputationen der einzelnen keltischen 'Nationen' zu den Nationalfesten der anderen mit Glückwunschadressen, bis auf dem welschen Nationalfest in Cardiff im Jahre 1899 der Beschluß gefaßt wurde, ein von den einzelnen Nationalfesten unabhängiges, alle drei Jahre wiederkehrendes pankeltisches Nationalfest abzuhalten, wo 'die Seele der alten keltischen Rasse' sich ungezwungen offenbaren sollte. Im Jahre 1901 wurde in Dublin ein solches Fest der 'keltischen Nationen' veranstaltet, dem ein zweites 1904 in Carnarvon folgte. Über die innere Hohlheit dieser Versammlungen kann nur Feststimmung und ungewöhnliche Kritiklosigkeit hinwegtäuschen. Eine politische Einheit der 'keltischen Nationen' ist weniger als je vorhanden und liegt selbst außerhalb des Reiches der Träume. Die sprachliche Einheit, die im Altertum unter

dem Keltentum bestand, ist auch geschwunden. Iren und Hochschotten können sich zur Not verständigen, Kymren und Bretonen nur mit Hinzunahme der Gebärdensprache; beide Gruppen stehen sich praktisch genommen gegenüber wie Angehörige fremder Sprachstämme. Da nun auch keine der vier modernen keltischen Sprachen in dem Sinne eine Kultursprache ist, daß ein Erlernen derselben von seiten der anderen Brüder aus praktischen Gründen in Betracht kommen kann, muß 'die Seele der alten keltischen Rasse' schon zu einer nichtkeltischen Sprache Zuflucht nehmen, um sich allen verständlich auszudrücken, und auch das macht noch Schwierigkeiten: die Kelten des vereinigten Königreiches verstehen meist nur noch Englisch und die der Bretagne Französisch, so daß auf dem ersten Feste der keltischen Rasse in Dublin keltische Sprachen fast gar nicht gehört wurden, dafür aber um so mehr Englisch oder Französisch mit Verdolmetschung ins Englische. Endlich kann bei den heutigen 'keltischen Nationen' weder von jener Einheit die Rede sein, die eine gemeinsam verlebte Geschichte hervorruft, noch von einer geistigen Einheit, wie sie im keltischen Altertum durch die allen Kelten gemeinsamen Klassen des Literatenstandes hergestellt wurde. Gerade auf geistigem Gebiete ist die Kluft größer als sonstwo: Iren und Bretonen sind katholische Kelten, Welsche und Hochschotten sind protestantische Kelten; aber noch mehr, die Iren und Bretonen vertreten den römischen Katholizismus ebenso in Reinkultur wie Welsche und Hochschotten den den Papst als Antichrist betrachtenden kalvinistischen Protestantismus. So sind zudem gerade die keltischen Völker auseinander gerissen, bei denen ein sprachlicher Zusammenschluß nicht aus dem Bereich der Möglichkeit läge.

Die sogenannte Mission des Keltentums.

Für die Feste der keltischen Rasse bleiben also außer Beratungen über Organisationsfragen in fremder Sprache und nationalen Schaustellungen, bei denen auch ein Wort in einer keltischen Sprache fallen kann, das aber drei Viertel der anwesenden Kelten oft unverständlich ist, wesentlich zwei Dinge übrig: Reden in nichtkeltischen Sprachen über die idealisierte Vergangenheit und Träumen von einer den Kelten noch bevorstehenden besseren Zukunft, das heißt von der Mission des Keltentums im 20. Jahrhundert. Ein ausgeprägter visionärer Zug kommt in der mittelalterlichen Literatur der Kelten zum Ausdruck. In der kirchlichen Literatur Irlands spielen 'Visionen' sowohl in irischer als lateinischer Sprache eine große Rolle und sind auf dem Kontinent — Visio Fursaei, Visio Tnudgali, Purgatorium Patricii — Vorbilder für eine kirchliche Visionenliteratur. Ebenso gehörten zum Repertoire eines irischen Sagenerzählers für die Höfe der Fürsten im 10. Jahrhundert nach Ausweis der erhaltenen Sachkataloge 'Visionen' und 'Träume' *(fīs, baile, aislinge)*, und die verhältnismäßig geringfügige ältere kymrische Prosaliteratur kennt drei Texte derselben Gattung *(breudwyt)*. Ein so wichtiges Ereignis wie die Wahl eines Oberkönigs wurde nach zwei Texten der älteren irischen Heldensage — 'Siechbett des Cuchulinn' und 'Zerstörung des Palastes des Da Derga' — im

heidnischen Irland öfters durch Träume vollzogen: vor den versammelten vier Teilkönigen wurde ein weißer Stier geschlachtet, und ein Mann mußte von dessen Fleisch und Brühe sich voll essen; über den infolge der Sättigung Eingeschlafenen sangen vier Druiden das 'Gold der Wahrheit', und aus der Schilderung, die er nach Erwachen von dem Manne machte, den er im Traume gesehen hatte, wurde auf die Person des künftigen Oberkönigs geschlossen.

Nach alledem wird man in den pankeltischen Träumereien über die Mission des modernen Keltentums einen echt keltischen Zug sehen müssen. Schwer ist es allerdings oft, der dunklen Reden Sinn zu fassen. Hervorleuchtet, daß die heutigen Pankelten dieselbe kindliche Einschätzung des Keltentums beherrscht, die die irischen Sagenerzähler seit 1000 Jahren charakterisiert: im 9. und 10. Jahrhundert ließen diese den Hauptheldeu der älteren irischen Heldensage, den Cuchulinn, zu ihrer und ihrer Hörer Befriedigung nicht nur den Herkules, sondern auch den Sagenhelden der siegreich auf Irlands Boden weilenden Vikinger, den Nibelung (Fer Diad), besiegen; 500 Jahre später bewältigt ein Held der jüngeren irischen Heldensage, Oscar mac Oisin, den gefeiertsten europäischen Sagenhelden des Mittelalters, den König Arthur; in einer irischen Erzählung unserer Tage überwindet der irische Held sogar 'den Sohn des Königs von Preußen'. In ähnlicher Selbsteinschätzung sieht man dem heutigen Keltentum unter den großen Kulturvölkern die Rolle zugewiesen, die das politisch eroberte kleine Griechenland in dem römischen Weltreich spielte; man glaubt zu ahnen, daß der geistige Einfluß der Kelten, die man als die Rasse ansieht, 'die am meisten mit geistigen Schätzen begabt ist', unter den beiden Kulturvölkern Westeuropas, dem anglokeltischen und frankokeltischen, im 20. Jahrhundert immer mehr zum Durchbruch kommen und Westeuropa endgültig 'keltisch' machen wird.

## Literatur.

Spät, erst in der Mitte des abgelaufenen Jahrhunderts, wurde die keltische Sprach- und Altertumsforschung durch ein grundlegendes Werk des Bamberger Lyzealprofessors KASPAR ZEUSS (Grammatica Celtica. E monumentis vetustis tam Hibernicae linguae quam Britannicae dialecti Cambricae Cornicae Armoricae nec non e Gallicae priscae reliquiis construxit J. C. ZEUSS. Lipsiae 1853) in den Stand gesetzt, an dem auf anderen Gebieten schon ein Menschenalter früher eingetretenen Aufschwung der historischen Wissenschaften teilzunehmen. Auch von da ab war die Zahl der ernsten Forscher auf diesem Gebiete längere Zeit nur gering; nach des Meisters frühem Tode (1856) stand diese Forschung fast für zwei Dezennien, wenn auch nicht ausschließlich, so doch vornehmlich auf vier Augen: es waren der 1875 früh dahingeraffte HERMANN EBEL in Deutschland und der noch lebende Engländer WHITLEY STOKES, die das Erbe von ZEUSS antraten. Mit der Begründung der 'Revue Celtique' (Paris 1870) durch HENRI GAIDOZ bahnt sich hierin eine neue Periode an: seit gut drei Dezennien beteiligt sich ein allmählich immer größer werdender Kreis von Forschern deutscher, englischer, französischer, italienischer und skandinavischer Zunge am Ausbau der keltischen Sprach- und Altertumskunde, und die Mitarbeit von Männern, deren Muttersprache heutige keltische Idiome sind, nimmt zu. Immerhin ist aber der Kreis der Forscher noch klein schon in Anbetracht des zeitlichen Umfanges (6. Jahrhundert v. Chr. bis 20. Jahrhundert n. Chr.) des vernachlässigten Forschungsgebietes, noch mehr aber im Vergleich mit der Zahl der Gelehrten, die sich berufsmäßig mit anderen Gebieten historischer Forschung beschäftigen, die — wie z. B. das indische oder arabische Altertum — für die Entwickelung der kulturtragenden Völker unserer Zeit, der Romanen und Germanen, nicht in dem Maße in Betracht kommen wie die Kelten.

Die Tätigkeit der Nachfolger von KASPAR ZEUSS war zunächst naturgemäß auf ein Fortbauen und Ausbauen der vom Meister gelegten Fundamente gerichtet, sie erstreckte sich also wesentlich auf die Grammatik der älteren Perioden des Irisch-Gälischen und Britischen in drei Richtungen: Heranziehen neuer und weitere Ausbeutung der von ZEUSS benutzten Quellen, stärkere Verknüpfung der so festgestellten Spracherscheinungen der älteren Perioden des Inselkeltischen mit den Ergebnissen indogermanischer Sprachforschung und anderseits weiteres Herabsteigen bis in die modernen keltischen Sprachen, um von hier aus Aufschlüsse für ältere Zeit zu holen. Dieser allmählich sich vollziehende Ausbau der Grammatica Celtica zu einer historischen Grammatik des Keltischen von den ältesten Zeiten bis in die heutigen keltischen Sprachen und deren Dialekte kam auch in hervorragendem Maße den Arbeiten für wissenschaftliche Wörterbücher der älteren Perioden des irisch-gälischen und britischen Zweiges des Inselkeltischen zugute. Von der Herausgabe keltischer Sprachdenkmäler aus grammatischen Rücksichten und zu grammatischen Zwecken ist man seit 30 Jahren allgemach zur Veröffentlichung von Denkmälern aus literargeschichtlichen Interessen, namentlich auf den Gebieten des Mittelirischen und älteren Kymrischen übergegangen. Hier lagen — in Wales bis ins Ende des 18. Jahrhunderts, in Irland bis Mitte des 19. Jahrhunderts zurückgehend — umfangreiche und zum Teil höchst verdienstliche Arbeiten einheimischer Gelehrten vor. Strengwissenschaftlichen Anforderungen entsprechen allerdings nur wenige dieser Veröffentlichungen, und derselbe Vorwurf kann auch den meisten Ausgaben älterer Texte der Forscher nicht erspart werden, die mit erweiterten grammatischen Kenntnissen die Arbeiten der älteren einheimischen Gelehrten wieder aufgenommen haben. Ganz gewiß hat hier der Umstand, daß nicht reiner Tisch vorlag, verhängnisvoll mitgewirkt, daß man sich weniger als wünschenswert und erforderlich die Vorbilder vorhielt, die ältere Schwesterdisziplinen wie klassische, deutsche oder romanische Philologie bieten; zur Entschuldigung muß ander-

seits angeführt werden, daß, solange Herausgeber zu ringen haben, um Grammatik, Wörterbuch und Rohverständnis der Texte festzustellen, Kritik, sowohl höhere als niedere, etwas zurückstehen muß. Es gehört keine große Kühnheit dazu zu behaupten, daß keiner der lebenden Keltologen beispielsweise von dem wichtigsten altirischen Sagentext 'Der Rinderraub von Cualnge' oder dem alten kymrischen Poem *Y Gododin* mit allen vorhandenen Hilfsmitteln ein solches fortlaufendes Verständnis des Inhalts hat, wie von einem guten Gymnasialabiturienten hinsichtlich der homerischen Gedichte ohne jegliches Hilfsmittel vor gut 30 Jahren in Deutschland verlangt wurde. Wichtige ältere Literaturdenkmäler beider Zweige des Inselkeltischen sind nur in Abdruck einer Handschrift veröffentlicht, andere noch gar nicht: hier muß eigenes Handschriftenstudium eintreten oder die von 1870—1896 von der Royal Irish Academy in Dublin veröffentlichten fünf Faksimiles von fünf großen und wichtigen Sammelhandschriften Irlands aus Ende des 11. bis Anfang des 15. Jahrhunderts aushelfen.

Bei diesem aus der Kürze der Zeit seit der Neugestaltung der keltischen Studien, dem großen Umfange des Forschungsgebietes und der geringen Zahl der auf ihm ausschließlich oder vorwiegend tätigen Gelehrten wohl verständlichen heutigen Stand der keltischen Philologie ist es begreiflich, daß die eigentliche ernste literarhistorische Forschung noch in den Kinderschuhen steckt. Sie liegt noch in zu weitem Umfang in den Händen solcher, die ausschließlich oder fast ausschließlich auf Übersetzungen keltischer Denkmäler ins Deutsche, Englische oder Französische angewiesen sind, da ihnen selbsterworbene Kenntnis der keltischen Sprachen, namentlich der älteren Phasen der beiden Zweige des Inselkeltischen abgeht. Soweit Forscher, die diese Ausstellung nicht trifft, im letzten Vierteljahrhundert literarhistorische Untersuchungen veröffentlicht haben, ist teilweise der Anstoß hierzu nicht aus der keltischen Forschung selbst, sondern von außen gekommen, indem Vertreter anderer Gebiete Probleme, die ins Keltische hineinragen, in einer Weise lösten, die den Widerspruch herausforderten und Keltologen zwangen, Stellung zu nehmen. Keine der gleich aufzuführenden Darstellungen der einzelnen keltischen Literaturen oder einzelner Literaturperioden entspricht daher auch nur annähernd billigen Anforderungen, am nächsten kam solchen für die Zeit des Erscheinens (1849) das Werk des Welschen THOMAS STEPHENS. Sonst wird der Leser bald mit nackten Titeln bedient, bald gibt's Inhaltsangaben ohne Kritik, bald Gerede über Literaturdenkmäler, die dem Verfasser des betreffenden Werkes aus eigener Lektüre gar nicht bekannt sind.

Literaturgeschichtliche Werke. Allgemein: E. WINDISCH, Keltische Sprachen in Ersch. u. Gruber, Enzyklopädie II. Sekt. Band 35, S. 132—180. MAGNUS MACLEAN, The literature of the Celts (Glasgow 1902). MATHEW ARNOLD, The Study of Celtic Literature. Popular edition (London 1900).

Irisch-Gälisch: EDWARD O'REILLY, A chronological account of nearly four hundred Irish writers (Dublin 1820). H. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, Essai d'un Catalogue de la littérature épique de l'Irlande (Paris 1883). DOUGLAS HYDE, The story of early Gaelic literature (London 1895). DOUGLAS HYDE, A literary History of Irland from earliest times to the present day (London 1899). G. DOTTIN, La littérature gaélique de l'Irlande (Paris 1901 in Revue de Synthèse historique III, 60—97). — Heute noch unentbehrlich sind die aus den Quellen schöpfenden Werke von EUGEN O'CURRY, Lectures on the manuscripts materials of ancient Irish history (Dublin 1861) und On the manners and customs of the ancient Irish. Vol. II. 1—178 (London 1873).

Schottisch-Gälisch: THOS. MAC LAUCHLAN, Celtic gleanings (Edinburgh 1857). JOHN STUART BLACKIE, The language and literature of the Scottish Highlands (Edinburgh 1876). NIGEL MAC NEILL, The literature of the Highlanders (Inverneß 1892). MAGNUS MACLEAN, The literature of the Highlands (Glasgow 1904). G. DOTTIN, La littérature gaélique de l'Ecosse (Paris 1904 in Revue de Synthèse historique VIII, 78—94).

Manx-Gälisch: HENRY JENNER, The Manx language, its grammar, literature and present state (Philological Society's Transactions 1875). A. W. MOORE, A History of the Isle of Man I, 20—23 (London 1900). G. DOTTIN in Revue de Synthèse historique VIII, 91 (Paris 1904).

Kymrisch: THOMAS STEPHENS, The literature of the Kymry during the XII. and two succeeding centuries. 2. Auflage (London 1876), dessen erste Auflage (1849) in deutscher Übersetzung vorliegt durch SAN-MARTE, Geschichte der wälschen Litteratur vom 12. bis zum 14. Jahrhundert (Halle 1854). CHARLES WILKINS, The history of the Literature of Wales from 1300 to 1650 (Cardiff 1884). Hanes llenyddiaeth Gymreig o'r flwyddyn 1300 hyd y flwyddyn 1650 (London 1884). CHARLES ASHTON, Hanes llenyddiaeth Gymreig o 1651 hyd 1850 (London 1891). T. M. JONES (Gwenallt), Llenyddiaeth ty ngwlad (Treffynnon 1894). WATCYN WYN, Llenyddiaeth Gymreig (Gwrecsam 1900). G. DOTTIN, La littérature Galloise (Paris 1903 in Revue de Synth. hist. VI, 317—362). — J. GWENOGVRYN EVANS, Report on Manuscripts in the Welsh language (I London 1898. 1899; II London 1902). EDWARD OWEN, A Catalogue of the Manuscripts relating to Wales in the British Museum (London 1900). WILLIAM ROWLAND, Cambrian Bibliography, von 1546—1800 (Llanidloes 1869). BALLINGER and JONES, Catalogue of printed literature in the Welsh Department, Cardiff Free libraries (Cardiff 1898).

Kornisch: R. POLWHELE, The language, literature and literary Characters of Cornwall (London 1806). W. P. JAGO, The remains of Cornish literature (London 1887 in An English Cornish Dictionary S. VII—XV). HENRY JENNER, A handbook of the Cornish language S. 24—46 (London 1904). G. DOTTIN, La littérature Cornique (Paris 1904 in Revue de Synth. hist. VIII, 91—93).

Bretonisch: TH. HERSART DE LA VILLEMARQUÉ in LE GONIDEC, Dictionaire français-breton S. XXII—LII (Saint-Brieuc 1847). J. LOTH, Chrestomathie Bretonne I (Paris 1890). TALDIR, Les Poèmes de, S. 413—415 (Paris 1903). G. DOTTIN, La littérature bretonne armoricaine (Paris 1904 in Revue de Synth. hist. VIII, 93—104).

S. 3—11. Im Anschluß an H. ZIMMER, Über die Bedeutung des irischen Elements für die mittelalterliche Kultur in Preußische Jahrbücher LIX, S. 27—59 (1887). Hierzu noch WALTHER SCHULZE, Die Bedeutung der iro-schottischen Mönche für die Erhaltung und Fortpflanzung der mittelalterlichen Wissenschaft (1889), und LUDWIG TRAUBE, O Roma nobilis (München 1891), S. 36—77.

S. 12. Über die bretonische Herkunft der romantischen Arthursage zusammenfassend bei W. FOERSTER, Der Karrenritter und das Wilhelmsleben von Christian von Troyes (Halle 1899) S. XCIX — CLII.

S. 16. KASPAR ZEUSS, Die Deutschen und die Nachbarstämme, S. 160 ff.; KARL MÜLLENHOFF, Deutsche Altertumskunde 2, 104—321; LEOPOLD CONTZEN, Die Wanderungen der Kelten (Leipzig 1861).

S. 17. AL. BUDINSZKY, Die Ausbreitung der lateinischen Sprache über Italien und die Provinzen des römischen Reichs; JUL. JUNG, Die romanischen Landschaften des römischen Reichs; MOMMSEN, Römische Geschichte. Band 5.

S. 18. J. RHYS, Celtic Britain. London 1904.

S. 34 ff. H. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, Les premiers habitants de l'Europe (Paris 1889). Sec. ed. II, 254 ff.

S. 35. Über den keltischen Eid H. D'ARBOIS in der Revue Archeologique XVIII, 346.

S. 37. ALFRED HOLDER, Altkeltischer Sprachschatz, Leipzig 1896, 2 Bände; die altkeltischen Inschriften gesammelt von STOKES in den Beiträgen zur Kunde der indogerm. Sprachen, herausg. von A. BEZZENBERGER, XI, 112—143 (1886).

S. 39, 26. J. RHYS, Celtae and Galli in den Proceedings of the British Academy II (1905).

S. 42, 1—5. H. BRADSHAW, Collected papers (Cambridge 1889), S. 452—488.

S. 46. Gemeinsame Sagenelemente: siehe ZIMMER in den Gött. Gel. Anzeigen 1890, S. 516—521.

S 43 ff. H. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, Introduction à l'étude de la littérature celtique, Paris 1883.

S. 48. Das neuwelsche Druidentum durchleuchtet die Artikelserie von J. MORRIS JONES in der Zeitschrift Y Cymru, dan Olygiaeth Owen M. Edwards X, 21. 133. 153. 198. 293 (Caernarfon 1896) ohne erkennenswerten Einfluß.

S. 69. 'Ratten zu Tode singen': s. TODD in den Proceedings of the Royal Irish Academy 5 (1853), S. 355—366; uber Barden noch in den Transactions of the Ossianic Society for the year 1857, vol. V S. XIV—XXII, 12ff., 76ff.

S. 70ff. F. WALTER, Das alte Wales (Bonn 1859), S. 254—314.

S. 78. Wie *fili* (Gen. *filed*) zu kymr. *gweled* 'sehen' gehört, so *vâtis* zu kymr. *gwedyd* 'sagen', besonders im Kompositum *dywedyd* 'ansagen, sagen', dessen altes Perfekt *dywaut* denselben Ablaut aufweist wie altkelt. *vâtis*, altir. *faith;* dieser Ablaut liegt auch in dem kymrischen Substantiv *gwawd* vor, das in der älteren Sprache sowohl 'Lob, Lobgedicht' als 'Spott' bezeichnete, heute nur mehr 'Spott' (*gwawdiaeth* Sarkasmus). Altir. *faith*, alt kelt. *vâtis* und kymr. *gwawd* verhalten sich als Nomen agentis und Nomen actionis von derselben Wurzel wie griech. φορός zu φόρος (φόρα).

S. 84ff. E. WINDISCH, Verhandlungen der 33. Philologenversammlung S. 26; H ZIMMER, Gött. Gel. Anzeigen 1890, S. 806—809.

S. 94bff. H. ZIMMER, Der Pankeltismus in Großbritannien und Irland (Preußische Jahrb. XCII, 426—494; XCIII, 59—93. 294—334); die keltische Bewegung in der Bretagne (ebd. IC, 454—497).

S. 94g. Recht bezeichnend fur die Ursprunglichkeit keltischen Denkens ist der Umstand, daß die Idee von der Mission des heutigen Keltentums ihnen vor 40 Jahren von einem Engländer geliefert wurde. Der Dichter und Schriftsteller MATTHEW ARNOLD war von 1857—1867 Professor der Poesie in Oxford und hielt als solcher vier Vorträge 'on the study of Celtic litterature', obwohl er — oder vielleicht weil er — von keltischen Sprachen und Literaturen gar nichts verstand. Dieses Gemisch von großem Wohlwollen fur Keltentum, vollständiger Sachunkenntnis und blendenden geistreichen Bemerkungen wurde zuerst in 'Cornhill Magazine' gedruckt und dann in Buchform (London 1867) mit einer Vorrede, die einen im Jahre vorher in den Zeitungen veröffentlichten Brief ARNOLDS an einen Welschen enthielt, in dem der Abschluß einer schiefen Gedankenreihe lautet: 'In a certain measure the children of Taliesin and Ossian have now an opportunity for renewing the famous feat of the Greeks, and conquering their conquerors' (Popular edition S. X). Die Vorlesungen ARNOLDS haben nur Unheil in keltischen Köpfen angerichtet, und die hingeworfene Idee ist im Verlauf der Jahre zum Glaubensartikel keltischer Schriftsteller geworden. Der allerjungste Beleg sei wenigstens angefuhrt. Der kymrische Dichter EIFION WYN hat in seiner 'Feld- und Meerlyrik' (EIFION WYN, *Telynegion maes a mor*. Carnarvon 1916) S. 99 ein Gedicht betitelt 'Die herrliche Pforte'; an der Eingangspforte zum 20. Jahrhundert stehen, als Wales einzieht, drei Personen, die es begrußen: der Dichter (*bardd*), der Lehrer (Professor, *athraw*) und der geistliche Fuhrer (Prophet, *proffwyd*), also nach modernen Verhältnissen die Vertreter derselben drei Klassen, die bei den alten Kelten mit Barden, Vaten, Druiden bezeichnet wurden. Die zweite Strophe lautet:

Ger y porth mae'th Athraw 'n galw: 'O fy nghenedl, canlyn fi;
Yng nghymanfa y cenhedloedd cedwir heddyw le i ti;
Golch dy lygad â goleuni: Eiddot y meddylfyd mawr,
Bydd yn Roeg y ganrif newydd, wlad marchogion Arthur fawr.'

'An der Pforte ruft dein Lehrer: o mein Volk, folge mir; in der Versammlung der Völker ist ein Platz fur dich aufgehoben, wasch dein Auge mit Licht — dein Eigentum (dir zu eigen uberwiesen) ist die große Gedankenwelt, es wird das neue Jahrhundert griechisch sein, o Land der Ritter Arthurs des Großen.'

# II. DIE EINZELNEN KELTISCHEN LITERATUREN.

## A. DIE IRISCH-GÄLISCHE LITERATUR.

Von

Kuno Meyer.

Einleitung. Bei dem heutigen Stande der keltischen Philologie ist es ein in mancher Beziehung verfrühtes Unternehmen, einen Abriß der Geschichte der irischen Literatur zu schreiben. Auch eine eingehende Behandlung würde heute noch sehr unbefriedigend, lückenhaft und ungenau ausfallen. Nicht nur fehlt es dazu auf fast allen Gebieten an den nötigen Vorarbeiten; auch die Literatur selbst schlummert noch zum großen, vielleicht zum größten Teil ungelesen in Hunderten von Handschriften. Ganze Gattungen der Prosa und Poesie, ganze Perioden der Entwickelung, der Blüte, des Verfalls sind kaum durch die eine oder die andere Veröffentlichung bekannt geworden; manche bedeutende Dichter, deren Werke sich erhalten haben, sind nur dem Namen nach bekannt. Die bisher veranstalteten Ausgaben und Übersetzungen aus dem weiten Bereiche der älteren irischen Literatur gehen oft nicht über die erste Roharbeit hinaus und befriedigen kaum je die einfachsten Fragen des Lesers nach Herkunft, Alter und Heimat. Denn auch die Geschichte der Sprache ist noch so wenig erforscht, daß sich über diese Dinge meist nur ganz allgemein und vorsichtig urteilen läßt. So darf man wohl sagen, daß unsere Kenntnis der irischen Literatur heutzutage etwa auf dem Standpunkte angelangt ist, den die germanische Philologie zu Anfang des 19. Jahrhunderts einnahm, da man allmählich dazu schritt, die Werke der älteren deutschen Literatur in Erstausgaben zugänglich zu machen.

Zwar wenn wir unter der Bezeichnung altirische Literatur nur dasjenige begreifen dürften, was uns aus der altirischen Sprachperiode, der Zeit vor dem Jahre 1000, handschriftlich überliefert ist, so wäre unsere Aufgabe eine leichte, freilich auch eine wenig lohnende. Denn die handschriftlichen Überreste aus dieser Zeit sind so spärlich, daß sie gedruckt nur ein mäßiges Bändchen füllen würden, und ihr Inhalt ist wenig geeignet, weiteres Interesse zu erregen. Keine einzige Sage, kaum ein Lied findet sich darunter. Wie es geschah, daß uns von der großartigen schriftstellerischen Tätigkeit der Geistlichen und Gelehrten aus der Blütezeit irischer Kultur nur so wenig erhalten wurde, ist oben dargelegt worden. Wenn wir trotzdem von einer umfangreichen und bedeutenden altirischen Nationalliteratur reden können, so liegt das an der eigentümlichen Weiter-

entwickelung des Schrifttums. Um das Jahr 1100 setzen die großen Sammelhandschriften ein, in denen uns in immer neuen Abschriften und Redaktionen ursprünglich in altirischer Zeit aufgezeichnete Texte vorliegen. Diese Schreibertätigkeit hat sich bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts fortgesetzt, wo arme Schullehrer sich aus allen erreichbaren älteren Handschriften solche *bibliothecae* zu eigenem Gebrauch anlegten. So geschieht es wohl, daß Texte, die in ununterbrochener Linie auf Vorlagen des 8. oder 9. Jahrhunderts zurückgehen, erst in Abschriften aus dem 17. Jahrhundert oder noch späteren Zeiten auf uns gekommen sind. Wenn auch unter den Händen so vieler Generationen von Abschreibern Sprache und Text oft arg verwahrlost sind, so können wir doch, namentlich bei Gedichten, noch die ursprüngliche Form herausschälen. Auch trifft es sich manchmal, daß eine späte Abschrift die Gestalt des Textes besser bewahrt hat, als eine Handschrift, die uns zunächst durch ihr Alter besticht. Hier handelt es sich darum, die Überlieferung scharf zu prüfen; Neues von Altem zu scheiden und die echten Fassungen wieder herzustellen. Aber bei der noch herrschenden mangelhaften Kenntnis der Grammatik und des Wortschatzes hat bisher kaum ein Herausgeber eine solche Aufgabe systematisch durchzuführen gewagt.

So kann es sich also im folgenden nur darum handeln, dem Leser zunächst einen Begriff von dem Umfang und allgemeinen Inhalt dieser noch zu wenig bekannten, in mancher Hinsicht einzigartigen Literatur zu bringen, im übrigen aber die sich an ihren Ursprung und Verlauf knüpfenden Probleme nur anzudeuten, auf das zu ihrer Lösung etwa schon Geschehene hinzuweisen oder die Richtung anzugeben, in welcher die Lösung zu suchen ist. Dazu empfiehlt es sich, zuerst von der uns handschriftlich vor dem Jahre 1000 erhaltenen Literatur zu reden, dann aber mit Verzicht auf chronologische Einteilung Prosa und Dichtung nach Gattungen geordnet vorzuführen.

I. Die handschriftlich vor dem 11. Jahrhundert erhaltene Literatur. Die ältesten Aufzeichnungen in zusammenhängender irischer Rede sind uns in lateinischen Handschriften des 8. und 9. Jahrhunderts erhalten, von denen die meisten sich in Bibliotheken des Kontinents befinden (in Würzburg, St. Gallen, Karlsruhe, Mailand, Turin, St. Paul in Kärnthen, Cambray). Teils stammen sie aus Irland, von wo sie durch Pilger schon früh nach dem Kontinent gebracht sind, teils sind sie in irischen Klöstern der Schweiz, Deutschlands, Frankreichs und Italiens geschrieben. In Irland sind aus so alter Zeit nur drei Handschriften erhalten, in denen sich längere Aufzeichnungen in irischer Sprache finden: Das aus dem 9. Jahrhundert stammende Buch von Armagh, das von verschiedenen Händen zwischen 900 und 1100 geschriebene sogenannte *Stowe Missal* und der in zwei Handschriften aus dem 11. Jahrhundert erhaltene *Liber Hymnorum*.

Die in diesen Büchern vorliegende irische Literatur ist fast ausschließlich aus geistlichen Kreisen hervorgegangen und dient dem Zwecke des Unterrichts, des Gottesdienstes und der Erbauung. In die erste Kategorie gehören Tausende von erklärenden oder kritischen Glossen, die auf den Rand oder zwischen die Zeilen der Handschriften eingetragen sind. Unter den auf solche Weise kommentierten Werken ist die Theologie durch Kommentare zu den Psalmen, den Pauliner Briefen, dem Matthäusevangelium und den *Soliloquia* des Augustinus vertreten; die Profanliteratur durch die Grammatiker Priscian und Eutychius, durch Bedas *De Temporum Ratione* und die Vergilscholien des Servius. Der Inhalt dieser Glossen verrät eine tiefgehende theologische und grammatische Schulung und Bildung, die auf einer umfassenden Belesenheit beruht. So werden Cicero, Vergil, Orosius, Boethius, Isidor, Hieronymus, Lactantius u. a. zitiert, daneben einigemal auch einheimische Grammatiker. Auf die in den irischen Schulen gelehrte Theologie wirft der Umstand ein interessantes Licht, daß für den Glossator des Pauluskommentars Pelagius die Hauptautorität ist. Was die Sprache der Glossen betrifft, so ist zunächst zu bemerken, daß ganze Schichten derselben, wie altertümliche Schreibungen und Formen zeigen, aus Vorlagen geflossen sind, die dem 7. Jahrhundert angehören. Sprache und Stil stehen im Gegensatz zu den althochdeutschen Glossen auf einer hohen Stufe der Entwickelung. Wir finden hier eine vollständig ausgebildete gelehrte Prosa, die selbst die feinsten Gedankenschattierungen leicht und genau auszudrücken vermag. Dies läßt auf eine lange Pflege und Übung schließen, die mindestens in den Anfang des 6. Jahrhunderts zurückgeht, dieselbe Zeit, in welche wir auch die Fixierung der irischen Schrift mit lateinischen Buchstaben zu setzen haben. Die bildsame, wort- und formenreiche Sprache, seit vielen Jahrhunderten durch Sagenerzähler und Barden gepflegt und ausgebildet, ist im Dienste der klassischen Gelehrsamkeit und christlichen Theologie durch zahlreiche neue Ausdrücke bereichert worden, die dem Lateinischen teils entlehnt, teils aus heimischen Worten nachgebildet sind.

Von Erbauungsschriften besitzen wir eine ins 7. Jahrhundert zurückgehende Homilie über den Text *Si quis vult post me venire*, sowie einen Traktat über die Messe. Von sonstiger Prosa sind nur noch die Vorreden zu den gleich zu erwähnenden Hymnen zu nennen, sowie einige Heil- und Zaubersprüche gegen Kopfweh, Harnleiden und andere Krankheiten, die, soweit sie verständlich sind, ein eigentümliches Gemisch heidnischer und christlicher Vorstellungen aufweisen. So wird in einem von ihnen neben Christus der mythische Schmied des sagenhaften Volkes der *Tūatha Dē Donann*, Goibniu mit Namen, erwähnt, in einem anderen der mythische Arzt Diancēcht.

Von den aus dieser Periode auf uns gekommenen Gedichten haben die meisten gleichfalls Geistliche zu Verfassern. In dem *Liber Hymnorum* finden sich neben lateinischen Kirchenliedern, die zum größten Teil eben-

falls irischen Ursprungs sind, sieben Gebete und Hymnen in irischer Sprache, deren Entstehung vor das Jahr 1000 zu setzen ist; ferner eine Anrufung des heiligen Geistes, die dem im Jahre 1086 gestorbenen Dichter Mäel-Isu hüa Brolchäin zugeschrieben wird, von dem spätere Handschriften noch manche geistliche Lieder bewahren. Fast sämtliche Hymnen und weiterhin zu erwähnenden Gedichte weisen gereimte Versmaße auf, die aus der lateinischen Kirchenpoesie des 5. und 6. Jahrhunderts herübergenommen und weiterentwickelt worden sind. Silbenzählung ist das Hauptprinzip dieser Metrik, die keine geregelte Versbetonung (Rhythmus) kennt und in gewissen Metren selbst im Schlußreim (Assonanz) nicht rhythmisch zu verlaufen braucht. Im Laufe der Zeit treten nach bestimmten Regeln Alliteration und Binnenreim hinzu.

Unter den dreizehn erhaltenen profanen Gedichten und Versen beansprucht das einzige Bardenlied, welches aus dieser Zeit überliefert ist, die erste Stelle. Es sind nur acht Strophen, in denen der ungenannte Dichter einen König Aed von Leinster feiert, dessen Datum sich leider bis jetzt in den Annalen noch nicht gefunden hat. Der Barde preist darin die Freigebigkeit, Tapferkeit und andere Tugenden seines Herrn und schließt:

„Beim Biere werden Lieder gesungen, schöngefügte Leitern der Kunst erklommen: liebliche Bardenweisen feiern bei Strömen Gerstensafts den Namen Aeds."

Eine Reihe anderer Gedichte und Verse führen uns ins Kloster. So schildert ein Mönch in humorvoller Weise das Zusammenleben mit seinem weißen Kater, der ebenso eifrig dem Mäusefang obliegt wie er seinen Studien:

„Da zappelt wohl, durch kuhne Tat gefangen, in seinem Krallennetze eine Maus, derweilen fällt mir in das eigne Netz gewichtig Wort voll tiefen Sinnes."

Die Liebe zur Natur, welche in der Literatur der Kelten früher Ausdruck gefunden hat als bei anderen Völkern, spiegeln folgende Verse eines in seiner Zelle schreibenden Mönches wider:

„Rings umschließt mich Waldeshag, der Amsel Lied schallt zu mir her; bei meinem Pergament, dem linienreichen, klingt mir der Vögel trillernder Gesang.

Von Baumeswipfeln ruft mit heller Stimme im grauen Mantel mir der Kuckuck zu. Furwahr! — es schütze mich der Herr — schön schreibt sich's unter dem Waldesdach!"

Der folgende Vers, der sich wie die eben angeführten nach irischer Schreiberart auf eine leere Stelle der St. Galler Handschrift eingetragen findet, muß zur Zeit der Vikingereinfälle im 9. Jahrhundert irgendwo an der Ostküste Irlands entstanden sein:

„Es rast der Sturmwind durch die Nacht, er zaust des Meeres weiße Mähne; drum furchte ich nicht grimmer Recken Fahrt aus nordschem Lande über Irlands Meer."

Schließlich seien noch zwei zum Teil mangelhaft überlieferte und schwer verständliche Gedichte erwähnt, deren eines ein wunderbares Haus, das andere eine Mißgeburt zum Gegenstande hat.

II. Die epische Literatur. Prosa ist, wie schon ausgeführt wurde, die älteste epische Form der Kelten, neben die in und nach der Vikingerzeit bei dem jüngsten Sagenkreis, der Finnsage, die strophische Ballade trat. Die Pflege und der Vortrag der Sagen lag einer der oben ausführlich betrachteten Klassen des keltischen Literatenstandes, den *filid*, ob, d. h. geschulten Erzählern und Dichtern, die sich in zwölfjähriger Lehrzeit in Schulen auf ihren Beruf vorzubereiten hatten. Hier lernten sie im achten Jahre des Kursus die Hauptsagen Irlands auswendig, 'um sie den Fürsten, Häuptlingen und Adligen vorzutragen', wie es in einem aus dem 10. Jahrhundert stammenden Lehrbuche über Metrik heißt. Im ganzen soll es damals 350 Sagen gegeben haben, die in 250 Haupt- und 100 Nebensagen eingeteilt waren. Aus demselben Jahrhundert sind uns Listen mit ungefähr 180 Titeln von Sagen erhalten, dem Inhalt nach geordnet in 'Belagerungen, Überfälle, Kriegszüge, Schlachten, Rinderraubzüge, Meerfahrten, Entführungen, Liebeswerbungen, Festgelage, Visionen' usw. Unsere Überlieferung beginnt aber erst im 11. Jahrhundert mit dem ältesten großen Sammelband des *Lebor na Huidre* (Buch der bunten Kuh), der leider nur mit starken Lücken auf uns gekommen ist, aber noch 134 Folioseiten zählt. Aus dem nächsten Jahrhundert besitzen wir in dem Buch von Leinster (410 Seiten Folio) die zweitälteste Sagenquelle; danach werden die Handschriften zu zahlreich, um sie einzeln zu erwähnen. Fast sämtliche der so erhaltenen Sagen gehen auf ältere Vorlagen zurück. Manche von ihnen mögen schon im 7. Jahrhundert zuerst von mönchischen Schreibern aufgezeichnet sein. Denn im Gegensatz zu dem Verhalten der festländischen Geistlichkeit ließen sich die irischen Mönche schon früh die Erhaltung und Überlieferung der nationalen Literatur angelegen sein, ebenso wie sie neben der lateinischen die Muttersprache nicht nur zu Zwecken des Unterrichts, sondern auch des Gottesdienstes und der Erbauung pflegten.

Daß Stoff und Stil dieser Sagen jahrhundertelang mündlich fortgepflanzt worden, ehe sie zur Aufzeichnung gelangten, geht u. a. daraus hervor, daß sie fast durchweg in mehreren Versionen auf uns gekommen sind. Trotzdem aber liegt uns wohl kaum eine einzige so vor, wie sie von den geschulten Erzählern vorgetragen wurde; denn überall stoßen wir auf Widersprüche, Auslassungen, Interpolationen, Vermengung verschiedener Versionen, Versuche, dieselben in Einklang zu setzen usw. Wo wir jedoch eine leidliche Überlieferung haben, da zeigt sich innerhalb der Einzelepisode und in Sagen kleineren Umfangs eine hervorragende Erzählerkunst, die überall die berufsmäßige Schulung und Tradition erkennen läßt. Wie schon aus den oben angeführten Titeln hervorgeht, sind die Stoffe fast ausnahmslos tragischer Natur.

Die große Masse dieser Sagen, soweit sie einheimisch sind, zerlegt sich nun in eine Anzahl bestimmter Gruppen, die nicht nur inhaltlich, sondern auch der Zeit ihrer Entstehung nach verschieden sind. Noch in gemeinkeltische Zeiten und Überlieferung führt uns zunächst in seinen

ältesten Bestandteilen der mythologische Sagenkreis zurück. Derselbe befaßt sich mit einer Welt von überirdischen Wesen, Göttern und Göttinnen, mythischen Völkergeschlechtern, die einander befehden, wie die Tuatha De Donann und Fomori, Riesen, Phantomen aller Art und einem unter der Erde in den Hügeln wohnenden Feenvolk, dem *áis síde*. Es tut sich ein irischer Olymp vor uns auf, voller Einzelgestalten, deren Namen sich oft ohne Schwierigkeit an gallische und altbritannische Überlieferung anknüpfen lassen. Leider sind uns aus diesem Kreise keine Aufzeichnungen in ursprünglicher Form erhalten. Schon im 8. Jahrhundert hatte sich die christliche und klassische Gelehrsamkeit dieser alten Stammsagen bemächtigt, um ihren Inhalt mit alttestamentlicher und klassischer Tradition in Einklang zu bringen. Das führte zu einer Überarbeitung, die im Sinne ihrer Zeit wissenschaftlich verfuhr. Der ganze mythische Sagenkomplex wurde nach Eusebius-Hieronymus chronologisch eingerenkt, an Japhet, den Turmbau zu Babel, die Sündflut, den Exodus usw. angeknüpft; eponyme Stammesväter wie Fenius der Alte, Goidel der Junge u. a. wurden frei erfunden und schließlich die mythischen und sagenhaften Geschlechter in wandernde Völkerstämme umgewandelt, die sich einer nach dem anderen in Irland ansiedeln. Dies ungefähr ist der Inhalt des sogenannten *Lebor Gabála* oder *Liber Capturarum*, das schon im 8. Jahrhundert von dem welschen Geschichtschreiber Nennius benutzt wurde. Es hat noch lange historisches Ansehen genossen. Geoffrey Keating († 1650) legte es seiner Geschichte Irlands zugrunde und noch heute steht die irische Geschichtschreibung zum Teil unter dem Einfluß dieser gelehrten Fabeleien. Dagegen hat sich die volkstümliche Überlieferung länger davon freigehalten, und wir gewinnen z. B. ein unverfälschteres Bild von den heidnischen Vorstellungen und Bräuchen der alten Iren aus den Erzählungen des sogenannten *Dindsenchas*, einer Sammlung von Sagen, die sich an die Ortsnamen Irlands knüpfen, oder aus einer erst in einer Handschrift des 16. Jahrhunderts überlieferten Sage von einer Schlacht zwischen den Tuatha Dé Donann und den Fomori. Hier läßt die Darstellung an primitiver und naiver Anschauung und Schilderung nichts zu wünschen übrig. Wir lesen da von Göttern, die sich höchst menschlich benehmen, von Menschenopfern, um die Erdgeister zu versöhnen, von mancherlei Zauber, den die Druiden anwenden und dergleichen. Auch die Heldensage hat eine Menge heidnischer und mythischer Elemente bewahrt; Metamorphose und Wiedergeburt, der Glaube an ein Elysium, an Inseln der Seligen, auf denen ein Menschengeschlecht wohnt, das weder Krankheit noch Tod kennt, spielen darin eine Hauptrolle, während der Glaube an die Feen, die dem Menschen bald feindselig sind, bald Bündnisse und Ehen mit ihm eingehen, sich bekanntlich bis auf unsere Zeit erhalten hat. Eine besondere schon alte Gattung dieser Feensagen bilden die *Echtra* genannten Erzählungen, in denen der Sterbliche durch die Liebe einer Fee Eintritt in ihr unterirdisches Reich erlangt.

Die zweite Hauptgruppe bildet die Heldensage. Eine gemeinkeltische Heldensage gibt es nicht. Was sich von gleichen oder ähnlichen Motiven und Zügen in der kymrischen Heldensage findet, beruht auf Entlehnung. Eine ganze Reihe irischer Sagenkreise von zeitlich und landschaftlich verschiedener Entstehung lassen sich unterscheiden. Der älteste knüpft sich an Personen, die nach der irischen Chronologie um die Zeit der Geburt Christi gelebt haben, und hat die Kämpfe um Vorherrschaft zwischen der Provinz Ulster und den übrigen Provinzen, besonders Connacht, zum Hintergrund. In Emain Macha, der Residenz des Königs Conchobur, sehen wir die Hauptthelden Ulsters wie zu einer Tafelrunde vereint: vor allem den jugendlichen Cūchulinn, den Achilles der irischen Sage, seinen Pflegebruder Conall Cernach, Lōiguire den Siegreichen, den Druiden Cathbad, den Richter Sencha und viele andere Männer und Frauen. Ihre Abenteuer, Wettkämpfe, Liebschaften, ihr Untergang bilden den Gegenstand zahlreicher Einzelsagen, während die Erzählung von dem großen Kriege zwischen Ulster und Connacht unter dem Titel *Tāin Bō Cūalngi* oder 'Der Rinderraub von Cūalnge' eine Reihe von Episoden zu einem Ganzen vereinigt hat, das sich in mancher Beziehung mit der Ilias vergleichen läßt. Die in all diesen Sagen zutage tretenden Kulturzustände zeigen uns Einrichtungen und Sitten der vorchristlichen Zeit, die im großen wie in vielen Einzelheiten der altkeltischen Kultur des Kontinents entsprechen. Im Laufe der Überlieferung hat die Cuchulinnsage dann freilich manches fremde Element in sich aufgenommen, Niederschläge aus christlicher Anschauung, klassischer Literatur und den Erlebnissen der Vikingerzeit.

Während der Sagenkreis von Ulster unverkennbar auf historischen Ereignissen beruht, ist der Ursprung eines zweiten jüngeren Sagenkreises in Dunkel gehüllt. Dies ist die Finnsage oder der ossianische Kreis, ein Komplex von Erzählungen und Gedichten, die sich mit Finn mac Cumaill, seinem Sohne Ossīn (Ossian), seinem Enkel Oscar und der *fiann* (Plur. *fianna*) genannten Kriegerschar beschäftigen, deren Oberhaupt Finn ist. Die Entstehung dieser Sage weist nach Südirland, Munster und Leinster. Obgleich Finn mit dem Oberkönige von Irland Cormac mac Airt zusammengebracht wird, der im 3. Jahrhundert lebte, in dessen Diensten er als Söldnerführer gestanden haben soll, um Irland gegen feindliche Einfälle zu verteidigen, so befinden wir uns hier doch nicht auf historischem Boden. Die Geschichte weiß nichts von solchen Söldnerscharen oder von feindlichen Einfällen zu dieser Zeit. Wir erkennen hier Sagenbildung, die auf den Erlebnissen der Vikingerzeit im 9. und 10. Jahrhundert beruht, und in diese Zeit mögen auch die ältesten uns überlieferten Texte der Sage zurückgehen. Manche Einzelsagen dieses Kreises sind unverkennbar der älteren Heldensage nachgebildet worden, die im Laufe der Zeit durch die jüngere Nebenbuhlerin verdrängt worden ist. Aus solcher Nachbildung ist auch eines der Hauptmotive der späteren Finnsage hervorgegangen, das Zusammentreffen Finns im höchsten Greisenalter mit Patrick, dem er

und die Seinigen ihre Abenteuer erzählen. Daraus ist die große Rahmenerzählung dieses Kreises, die *Agallamh na Senórach* oder 'das Gespräch der Alten' entstanden, nach der *Táin Bó Cúalngi* das umfangreichste Denkmal irischer Sage.

Es gibt nun noch eine große Menge kleinerer Sagenkreise, die sich um geschichtliche Persönlichkeiten aller Zeiten gebildet haben. Hier sind der Rahmen, der Hintergrund, die Daten oft historisch, während Anekdoten oder romantische Erzählung den Inhalt bilden.

Schließlich sei noch die Behandlung fremder Sagenstoffe kurz berührt. Schon im 10. Jahrhundert werden 'Die Zerstörung Trojas' und 'Die Geschichte von Alexander mac Pilip' als Titel von Erzählungen in der obenerwähnten Liste aufgeführt. Beide Texte sind uns aus diesem und den folgenden Jahrhunderten in mehr als einer Version erhalten; ferner eine Prosaübersetzung der Aeneis; ein seltsam entstellter und mit mittelalterlichen Anekdoten durchsetzter Auszug der Odyssee; aus dem 14. und 15. Jahrhundert eine Prosaauflösung von Lucans *Bellum Civile*, eine Übersetzung von Heliodors *Aethiopica*, endlich Übertragungen einer ganzen Reihe von Artusepen, der chanson de geste Fierabras, der englischen Romanzen von Bevis of Hampton, Guy of Warwick usw.

III. Die historische Literatur. Wenn auch die Heldensage einen historischen Boden hat und die Erzähler in ihr Geschichte zu überliefern meinten, so überwiegt doch durchaus das sagenhafte Element. Dagegen besitzen wir erstens eine große Masse halbhistorischer Literatur in den Geschichten einzelner Völkerschaften und Stämme, Aufzählungen berühmter Männer und Frauen, Schilderungen von Schlachten, Grabstätten usw., Gegenstände, die auch oft von Barden und Gelehrten in Gedichten behandelt wurden, sowie zweitens rein historische Aufzeichnungen in den Annalen, ausführlichen Darstellungen einzelner Perioden irischer Geschichte, den Stammbäumen zahlreicher Geschlechter, Familien und einzelner berühmter Persönlichkeiten, besonders Heiliger, endlich Urkunden der verschiedensten Art.

Die ältesten Annalen sind uns leider nicht erhalten. Doch wissen wir aus häufigen Zitaten älterer Quellen in den auf uns gekommenen Annalen, daß schon im 7. Jahrhundert Chroniken in den Klöstern geführt wurden. Die erste große Zusammenstellung solcher Aufzeichnungen verdanken wir dem 1088 gestorbenen Tigernach, Abt von Clonmacnois, von dessen Werke uns umfangreiche Bruchstücke erhalten sind. Nach einer aus Hieronymus, Josephus, Orosius, Beda u. a. geschöpften lateinisch geschriebenen Einleitung, die mit der Gründung Roms anhebt, beginnen sporadische Notizen aus der irischen Geschichte mit der Erwähnung des Königs Cimbaed von Ulster, einem Zeitgenossen des Ptolemäus zu Ausgang des 4. Jahrhunderts v. Chr., mit der Bemerkung 'omnia monimenta Scottorum usque Cimbaed incerta erant'. Erst mit dem 4. Jahrhundert n. Chr. werden die Aufzeich-

nungen irischer Begebenheiten zahlreicher und ausführlicher. Sie werden lange Zeit lateinisch oder in einem Gemisch von lateinisch und irisch gemacht, bis endlich das Irische durchdringt. Leider hat wohl schon Tigernach selbst die von ihm benutzten altirischen Quellen in die Sprache seiner Zeit umgeschrieben, so daß wir eines wichtigen Kriteriums für ihren Ursprung beraubt sind. Die Sprache der alten Vorlagen beibehalten zu haben ist der Vorzug der zweiten großen Annalensammlung, die im 15. Jahrhundert von Cathal Ōc mac Magnusa gemacht wurde. Sie ist unter dem Namen 'Annalen von Ulster' bekannt. Hier zeigt die Sprache, die sich von Jahrhundert zu Jahrhundert verändert, daß wir es mit Aufzeichnungen zu tun haben, die mit den Ereignissen gleichzeitig waren. Cathal fängt mit A. D. 431 an, als dem Jahre der Mission des Palladius. Nach seinem Tode ist sein Werk dann bis zum Jahre 1541 weitergeführt. Es mögen außerdem noch die im 13. Jahrhundert geschriebenen Annalen von Boyle (A. D. 420—1245), die von Innisfallen (von der Schöpfung bis 1319) und die von Clonmacnois erwähnt werden; die letzteren sind uns nur in einer englischen Übersetzung erhalten. Am ausführlichsten und mit zahlreichen Anekdoten ausgeschmückt sind drei Fragmente von Annalen, welche die Jahre 573—735, 662—704 und 851—913 umfassen. In dem letzten Bruchstück ist namentlich die Vikingerzeit höchst lebendig dargestellt. Endlich wurde im 17. Jahrhundert aus einigen der erwähnten und anderen seitdem verlorenen Annalen von dem Franziskaner Michael O'Clery mit drei Gehilfen eine umfassende Chronik zusammengestellt, die bis auf das Jahr 1616 geht. Während die Verfasser diesem Werke den Titel 'Annalen des Königreichs Irland' gaben, ist es bekannter unter dem Namen 'Annalen der vier Meister'.

Von ausführlichen Darstellungen einzelner Perioden irischer Geschichte besitzen wir u. a. aus dem 11. Jahrhundert die sogenannte *Bōroma*, d. h. die Geschichte des Tributs, den die Oberkönige Irlands seit dem 2. Jahrhundert von der Provinz Leinster erheischten, ferner zwei wertvolle Schilderungen der Kämpfe mit den Vikingern. Die eine, unter dem Titel 'Kampf der Gälen gegen die Nordleute' besteht aus Annalenfragmenten, einer Biographie des Königs Brian von Boroma (941—1014) und einer detaillierten Schilderung der Schlacht von Clontarf (1014), die offenbar auf Berichten von Augenzeugen beruht; die andere schildert die Kämpfe des Königs Cellachān von Cashel († 954) gegen die in Munster, Ulster und Dublin ansässigen Vikinger.

Unter den zahlreich erhaltenen Stammesgeschichten sei eine der ältesten angeführt, die aus dem 8. Jahrhundert stammt und von den Schicksalen des Clans der Dēssi im 3. Jahrhundert unserer Zeitrechnung berichtet. Aus ihren ursprünglichen Wohnsitzen in Meath vertrieben, siedeln sie sich im Süden von Irland an, während ein Teil von ihnen an der Westküste von Britannien eine neue Heimat sucht. Von diesen für die ältere Geschichte Irlands und Britanniens wichtigen Dokumenten ist bisher

noch wenig veröffentlicht. Hier verdient noch eine besondere Literaturgattung Erwähnung, die sogenannten *Baile* 'Verzückungen, Visionen', welche in der Form von Prophezeiungen viel wertvolles Material für die ältere Geschichte Irlands enthalten. So zählt eine derselben, die *Baile in Scail* 'Vision des Phantoms' mehr als 50 Oberkönige Irlands auf, von Conn dem Hundertschlachtigen an (A. D. 123—157) bis ins 11. Jahrhundert, und erwähnt ihre Taten und Schlachten, die Umstände ihres Todes und viele andere Einzelheiten.

IV. Die Rechtsliteratur. Eine stattliche Reihe von Texten aus der irischen Rechtsliteratur liegt gedruckt und übersetzt in fünf Bänden vor, denen die Herausgeber den Titel 'Ancient Laws of Ireland' gegeben haben. Nach dem irischen Worte für 'Richter' *brithem* (Plur. *brithemain*) ist die Sammlung auch unter dem Namen 'Brehon Laws' bekannt. Diese Bezeichnungen sind indessen geeignet, irre zu führen. In der älteren Zeit wurde die richterliche Funktion von den *filid* ausgeübt, aus deren Klasse sich erst allmählich der Stand des *brithem* entwickelt hat. Ferner bilden die gedruckten Texte weder sachlich noch ihrer Entstehung nach eine Einheit und können nicht etwa als ein Gesetzbuch bezeichnet werden. Es ist vielmehr eine Sammlung sehr gemischten Inhalts, worin sich neben eingehenden Erörterungen richterlicher Aussprüche gelehrte juristische Abhandlungen, sagenhafte und historische Anekdoten und eine Reihe von Lehrbüchern mit Fragen und Antworten finden, wie sie in den Rechtsschulen Irlands in Gebrauch waren. Diese Texte erschöpfen nun keineswegs alles, was von juristischer Literatur auf uns gekommen ist. Eine große Anzahl wichtiger Werke aus älterer und neuerer Zeit, darunter auch Lehrgedichte, die ganze Kapitel der Rechtslehre in Memorialverse gebracht haben, harren noch der Veröffentlichung.

Das einheimische Recht ist erst allmählich und spät durch das englische verdrängt worden. In manchen Teilen Irlands hat es noch bis in die Zeit der Elisabeth und später gegolten. Es ist bemerkenswert, daß die Hauptmasse unserer Handschriften erst aus dieser Zeit (16. Jahrhundert) stammt. Wir verdanken sie den Rechtsschulen, die an vereinzelten Orten des Westens und Nordens noch bis ins 17. Jahrhundert fortbestanden. Indessen gehen manche dieser Aufzeichnungen, wie die Sprache zeigt, der Überlieferung nach in sehr frühe Zeiten zurück. Während in einigen Stücken sowohl Text als Kommentar mindestens aus dem 8. Jahrhundert stammen, ist in anderen der Text zwar alt, der Kommentar aber bedeutend jünger. Hier bedarf noch alles eingehender Untersuchung.

Das in dieser Literatur niedergelegte Recht ist durchaus aus den eigentümlichen irischen Einrichtungen des Clansystems und der Klosterverfassung hervorgegangen. Von römischem oder kanonischem Recht findet sich nirgends eine Spur. Im Gegensatz zum kymrischen Rechte ist nie von besonderen Gebräuchen der verschiedenen Stämme oder einzelner Provinzen die Rede. Alles bezieht sich auf ganz Irland.

In den zugrunde liegenden Begriffen von Recht und Rechtsquellen herrscht wenig System. Es wird zwar bald 'das Recht der Natur', bald 'das Recht des Buchstabens', d. h. das mosaische Gesetz, erwähnt, bald die neue Ordnung, die durch das Christentum in die Welt gekommen ist; aber was wir tatsächlich dargestellt finden, ist das einheimische Gewohnheitsrecht, wie es zu verschiedenen Zeiten von den *filid* und *brithemain* interpretiert und formuliert worden ist. Erlasse von Königen oder Beschlüsse von Versammlungen finden sich nur ganz ausnahmsweise erwähnt, obgleich einzelne Oberkönige von Zeit zu Zeit den Versuch gemacht zu haben scheinen, eine feste Rechtsgrundlage zu schaffen und die Macht und Willkür des Richterstandes zu brechen, dessen Aussprüche in archaische dem gemeinen Mann unverständliche Sprache und kurze, dunkle, formelhafte Wendungen gekleidet waren. Eine ganze Reihe teils fabelhafter, teils historischer Autoritäten werden in den Texten namentlich aufgeführt, darunter auch Frauen. Manchen unter diesen werden auch Rechtsbücher zugeschrieben, von denen sich einige erhalten haben, so die dem Caratnīa beigelegten 'Falschen Urteile', so genannt, weil sie zu dem üblichen Rechte nicht stimmten, wenn sie auch durch besondere Umstände gerechtfertigt waren, ferner ein 'Die fünf Pfade des Urteils' genanntes Werk, welches von dem *fili* Cermna (8. Jahrhundert) herrühren soll.

Wie weit die einzelnen Bestimmungen überall der Praxis entsprochen haben mögen, bleibt zweifelhaft. Oft haben wir es deutlich nur mit Theorien oder logischen Spitzfindigkeiten zu tun. Zur Erleichterung des Gedächtnisses sind einzelne Abschnitte sowie ganze Bücher in der Form von Triaden, Pentaden und Heptaden abgefaßt.

Neben diesen und ähnlichen Texten besitzen wir noch eine Anzahl Traktate und Kompilationen anderer Art. So vor allem eine Reihe von Einzelgesetzen meist kirchlichen Ursprungs, die sogenannten *cāna* (Sing. *cāin* 'Abgabe, Gesetz'), darunter die *Cāin Adamnāin* aus dem 8. Jahrhundert, ein Traktat über die von Adamnan, dem bekannten Abte von Iona, erlassene und im Jahre 697 auf einer Synode von Königen, Äbten und Bischöfen durchgesetzte Bestimmung, wonach weder Frauen noch Unerwachsene am Kriege teilnehmen sollen; ferner aus dem 9. Jahrhundert eine ausführliche Abhandlung über die Sonntagsheiligung (*Cāin Domnaig*), die auf der bekannten Sonntagsepistel beruht, welche um diese Zeit vom Kontinent herüberkam. Schließlich sei noch eine im 11. Jahrhundert verfaßte Zusammenstellung der Gerechtsame und Pflichten des Oberkönigs und der Provinzialkönige erwähnt, das sogenannte 'Buch der Rechte', sowie ein um dieselbe Zeit geschriebener Traktat über zwölf Arten von Gottesurteilen, in denen glühendes Eisen, kochendes Wasser, Losziehen u. dgl. neben alten heidnischen Gebräuchen aufgezählt werden.

V. Die geistliche Literatur. Es ist wohl kaum ein anderes Volk so schnell vom Christentum erfaßt und in seinem ganzen Leben durch-

drungen worden wie das irische. Davon geben Sprache und Literatur nicht weniger beredtes Zeugnis als die Geschichte. Wer es z. B. unternähme, die Einwirkung des Christentums auf die altirische Sprache zu schildern, der würde eine ungleich größere und bedeutendere Liste von entlehnten Wörtern und Begriffen aufzustellen haben als Rudolf von Raumer im Althochdeutschen. Manche Ausdrücke der lateinischen Kirchensprache bürgerten sich so rasch und tief unter dem Volke ein, daß sie schon im Altirischen eine Begriffserweiterung erfahren hatten. So bedeutet *laich* aus *laicus* schon im ältesten Irisch 'Krieger', *montar* aus *monasterium* 'Familie', *aracul* aus *oraculum* jedes kleinere alleinstehende Gebäude, und *pōc* aus *pac- (pax)* verdrängte in der Bedeutung 'Kuß' das heimische Wort *memm*, das fortan nur noch im obszönen Sinne galt. Daß anderseits das Irische selbst früh in den Dienst der Kirche trat, ist schon erwähnt worden. Allmählich wurde es die Sprache des gesamten religiösen Lebens. So verdrängte es im Gegensatz zu dem Gebrauche aller anderen christlichen Völker mit Ausnahme der Angeln und Skandinaven das Lateinische sogar aus den Grabinschriften, die etwa seit dem 8. Jahrhundert nur mehr noch irisch abgefaßt sind. In der religiösen Literatur herrschte in den ersten Jahrhunderten des Christentums in Prosa wie in Poesie wohl ausschließlich die lateinische Sprache. Patrick bediente sich ihrer in seinen Schriften, die ältesten Bußordnungen sowohl als Hymnen sind in ihr abgefaßt, und bis ins 7. Jahrhundert auch die Leben der Heiligen, sowie theologische und andere gelehrte Werke. Aber schon um die Mitte des 8. Jahrhunderts schrieb Colgu von Clonmacnois († 796), bei dem ein Alcuin sich den letzten Schliff der Gelehrsamkeit geholt hatte, seine große *Scuap Chrábuid* ('Scopa Devotionis') genannte Litanei in der Muttersprache. So mag es sich erklären, daß von den Werken der großen irischen Gelehrten des 8. Jahrhunderts, zu denen Schüler aus ganz Europa strömten, so wenig auf uns gekommen ist. Ihre irischen Schriften sind meist verloren gegangen und lateinisch scheinen sie wenig geschrieben zu haben, während sich die Iren im Auslande, wie Sedulius, Dicuil u. a. natürlich nur des Lateinischen in ihren Werken bedienten, von denen sich dann wieder mehr erhalten hat.

Die in irischer Sprache überlieferte theologische und geistliche Literatur vom 8. bis 12. Jahrhundert ist nun so umfangreich und mannigfaltig, daß sie hier nur ihrem Hauptinhalt nach kurz aufgeführt werden kann. An Prosa besitzen wir zahlreiche Predigten, Homilien und Traktate, so über die Auferstehung, das jüngste Gericht, die Haupttugenden, die Todsünden, heimliche Sünden usw., Passionsgeschichten, Legenden aller Art, Klosterregeln, Bußordnungen, sogenannte 'Alphabete', d. h. Grundregeln der Frömmigkeit, meist mit lateinischen Titeln, z. B. De his quae debet homo discere, De peritia veritatis, De virtutibus animae usw.; ferner Bibelkommentare, darunter das Bruchstück eines weitschichtig angelegten Psalmenkommentars, Darstellungen einzelner Abschnitte der Heiligen Schrift

und Geschichte, z. B. die Schöpfung, die Geschichte des Volkes Israel, die Kindheit Jesu, die Zerstörung Jerusalems unter dem Titel 'Die Rache für Christi Blut'; eine Schilderung der Welt, des Himmels und der Hölle unter dem Titel 'Die ewig neue Zunge', vom Geiste des Apostels Philipp geoffenbart; Gebete, geistliche Unterweisungen, oft in Frage und Antwort gekleidet, u. dgl. Manches hiervon ist unverkennbar aus lateinischen, oft freilich unauffindbaren Originalen übersetzt oder bearbeitet, anderes ist selbständig aus den eigentümlichen Einrichtungen der irischen Kirche entsprungen.

Zwei große Gebiete der religiösen Prosa verdienen besondere Erwähnung, da manches aus ihnen in die Literatur des Kontinents gedrungen ist, die Visionen und die Hagiologie. Von den ersteren sind die älteste und eine der spätesten durch Zufall zunächst lateinisch aufgezeichnet, die aus Beda bekannte *Visio Fursae* († 650), von der aber eine der oben erwähnten Sagenlisten auch eine irische Version *(Fís Fursa)* aufführt, und die *Visio Tnugdali*, 1149 von dem südirischen Mönche Marcus in Regensburg niedergeschrieben. Dazwischen liegt eine Reihe in irischer Sprache verfaßter Visionen, die eben deshalb nicht im Ausland bekannt geworden sind. In Irland selbst war diese Literatur so populär, daß sie zu Parodien Anlaß gab, unter denen die aus dem 12. Jahrhundert stammende 'Vision des Mac Conglinne' die bedeutendste ist.

Die Masse der auf irische Heilige bezüglichen Literatur, von einzelnen Anekdoten und Legenden bis zu umfangreichen Biographien, ist ungemein groß und reichhaltig. Daß noch viel mehr als heute erhalten ist in irischer Sprache existiert hat, beweisen die auf verlorenen irischen Originalen beruhenden lateinischen Vitae mancher Heiligen Irlands. So hat sich auch die Legende von der Meerfahrt Brendans, ursprünglich eine Episode in der Lebensgeschichte dieses Heiligen, durch eine lateinische Version über ganz Europa verbreitet.

Die geistliche Dichtung läßt sich in zwei Hauptgruppen zerlegen, eine gelehrte, lehrhafte und eine rein lyrische. Zu ersterer gehören die großen gereimten Festologien (fēlire), von denen die älteste, um 800 von Oingus verfaßt, über tausend irische und ausländische Heilige aufzählt. Sie wurde schon früh mit einem ausführlichen sachlichen Kommentar versehen.

Der gegen Ende des 10. Jahrhunderts verfaßte Saltair na Rann ('Strophenpsalter') erzählt in 150 Gedichten Episoden aus der Geschichte des Alten und Neuen Testaments und darf sich, was Stil und Behandlung betrifft, wohl Otfrids Werk an die Seite stellen. Aber auch manch spröder Stoff wurde in Verse gebracht. So haben wir gereimte Mönchsregeln, die den Gründern von Klöstern wie Ailbe († 541), Comgall († 602), Mochutu († 636), Manchīn († 665) zugeschrieben werden, aber alle erst aus dem 8. oder 9. Jahrhundert stammen; ferner allerlei Lehrgedichte des Airbertach mac Cosse, eines Lektors (fer lēgind) an der Klosterschule von Ross

Ailithre in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts, so über die Psalmen, Babylon, die Midianiterschlacht usw.

Das Gebiet der geistlichen Lyrik ist noch nicht zu übersehen, da erst wenig gedruckt vorliegt. Inhalt und Form sind gleich mannigfaltig. Kurze Reimsprüche, Gebete, Segenssprüche, Hymnen an die Gottheit oder auf Heilige, Ermahnungen, Gedichte moralisierenden oder reflektierenden Inhalts, seit dem 12. Jahrhundert auch viel christlich Mythologisches, ferner Marienlieder, Kreuzlieder usw. finden sich in großer Zahl. Viele von ihnen werden, zum großen Teil gewiß mit Recht, bekannten und historisch beglaubigten Dichtern zugeschrieben, von denen die folgenden hier genannt seien: aus dem 9. Jahrhundert Fothad mit dem Beinamen na Canōine (der Kanoniker) und Cormac mac Cuilennāin, König von Munster und Bischof von Cashel († 908); aus dem 11. Jahrhundert der oben schon erwähnte Māel-Īsu hūa Brolchāin († 1086), aus dem 12. Jahrhundert Māel-Muire hūa Moirīn, aus dem 13. Jahrhundert Domnach Mōr ō Dālaig († 1244) und Māel-Muire ō Lennāin, aus dem 14. Jahrhundert Gilla Brigde mac Conmide.

Viele andere geistliche Sprüche, Lieder und Gedichte werden wohlbekannten Heiligen, so schon Patrick und Brigitta, zugeschrieben, obgleich sie wohl nur in den seltensten Fällen von ihnen herrühren. Besonders zahlreich sind die dem heiligen Columba (Colum Cille) beigelegten Gedichte, die in der Mehrzahl erst aus dem 13. Jahrhundert stammen. Auch in den Viten werden bei jeder Gelegenheit den Heiligen Verse in den Mund gelegt, in denen sich oft der Charakter ihrer Persönlichkeit treffend und launig offenbart. So wird die Schlagfertigkeit und der Witz des heiligen Moling († 650) durch manchen Vers charakterisiert, wie wenn er in der Klosterschule von sich sagt:

„Bin ich unter den Weisen, den Alten, Nimmt mich der Älteste selber für voll;
Mit den Jungen dann wieder treib ich's so toll, Daß sie mich für den Jüngsten halten."

In vielen Gedichten treten die Besonderheiten des irischen religiösen Lebens hervor, das Zusammenleben von Männern und Frauen im Bezirk des Klosters, der Drang nach Pilgerfahrten, die Freude an der Schreibkunst. Eine besonders interessante Gruppe bilden die Lieder, welche das Leben und die Gefühle der Einsiedler schildern, die sich allein oder mit zwölf Gefährten aus den großen geräuschvollen Klöstern in Waldeinsamkeit oder auf abgelegene Inseln zurückzogen. Sie sind oft reich an ausführlichen Naturschilderungen.

VI. Die gelehrte Literatur. Es ist als ein großer Verlust zu beklagen, daß sich aus der Blütezeit irischer Gelehrsamkeit keine wissenschaftlichen Schriften in irischer Sprache erhalten haben. Von all den Dutzenden von Gelehrten, welche die Annalen vom 7. Jahrhundert an mit Ehrentiteln wie 'vir sapiens', 'lector bonus', 'religionis doctor', 'magister bonus evangelii' aufführen, besitzen wir nichts der Art. Und doch dürfen wir aus allerhand Zeugnissen, erhaltenen Titeln, den Hinweisen späterer

Bearbeitungen wohl schließen, daß schon im 8. Jahrhundert eine bedeutende Literatur an Lehrbüchern und wissenschaftlichen Abhandlungen in manchen mittelalterlichen Disziplinen in irischer Sprache bestand. Was auf uns gekommen ist, davon geht nichts über das 9. und 10. Jahrhundert zurück, ist meist noch jünger und trägt den Charakter einer Epigonentätigkeit. Da erst wenig davon herausgegeben ist, so läßt sich auch hier nur eine allgemeine und kurze Übersicht geben.

In der Grammatik haben wir verschiedene, zum Teil umfangreiche Abhandlungen über das lateinisch-irische Alphabet, die Ogamschrift, Deklination, Konjugation und andere Abschnitte der Formenlehre, alles auf der Basis von lateinischen Lehrbüchern. Besonders wurde die Etymologie nach dem Muster des Isidor eifrig gepflegt, jedes irische Wort aus dem Lateinischen, Griechischen oder Hebräischen hergeleitet oder aus dem Irischen selbst erklärt und in seine Bestandteile zerlegt. Auch das Kymrische und Nordische finden sich manchmal herbeigezogen. Seltene und veraltete Wörter wurden in Glossare vereinigt, unter denen das dem Cormac mac Cuilennāin († 908) zugeschriebene und ein unter dem Namen O'Mulconry bekanntes die ältesten und wichtigsten sind. Zum Zwecke des Memorierens gab es auch gereimte Glossare.

Über irische Metrik liegt eine Anzahl Traktate mit zahlreichen Beispielen von Versen aus dem 10. Jahrhundert vor; sie enthalten den Lehrstoff, der dem Unterricht in den Bardenschulen zugrunde lag. Daß es Bearbeitungen älterer Werke sind, wird ausdrücklich erwähnt. Im ganzen werden 338 Metren besprochen und durch Beispiele erläutert.

Aus dem Gebiete der Geographie sind nur einige Lehrgedichte aus dem 10. Jahrhundert auf uns gekommen, die auf lateinische Quellen zurückgehen; so eine Schulgeographie der drei Weltteile von dem oben erwähnten Airbertach mac Cosse-dobrāin.

Astronomische Abhandlungen finden sich nur in geringer Zahl und erst aus dem 13. und 14. Jahrhundert. Aus derselben Zeit stammen auch die ältesten medizinischen Handschriften, die sich in größerer Anzahl erhalten haben. Sie scheinen alle auf bekannten lateinischen Werken (Avicenna, Serapion, Dioscorides usw.) zu beruhen, die sie übersetzen und kommentieren.

Mathematisches und Philosophisches findet sich nicht in der irischen Literatur, obgleich wir wissen, daß die Iren sich gerade diesen Studien mit Vorliebe zuwandten und Hervorragendes darin geleistet haben.

VII. Die gnomische Literatur. Die Vorliebe der Kelten für prägnanten Ausdruck, für das glücklich gewählte Wort, in dem sich Witz mit Weisheit paart, das 'argute loqui' Cäsars, tritt in vielen sprichwörtlich gewordenen Redensarten zutage, die sich durch die ganze irische Literatur zerstreut finden. Manche von diesen wurden schon in altirischer Zeit zu Sammlungen vereinigt, wodurch eine nicht unbeträchtliche gnomische und didaktische Literatur entstand. Sie zerfällt im großen und ganzen in

ethische Maximen und Reflektionen, Charakterschilderungen und Lebensregeln allgemeiner Natur und solche für besondere Stände. Unter den ersteren sind die Triaden am merkwürdigsten, die nach Art der hebräischen Zahlensprüche jeden Ausspruch durch drei Beispiele belegen, die so geordnet sind, daß sie eine Steigerung enthalten, auch wohl mit einem Antiklimax endigen. Solcher Triaden sind im 9. Jahrhundert über zweihundert gesammelt (darunter auch einige Duaden und Tetraden) und dem Inhalte nach geordnet worden. Hier finden wir geographische Triaden, wie 'Die drei (Haupt)ströme Irlands: der Shannon, der Boyne und der Bann'; Rechtstriaden, wie 'Drei Dinge, welche die Gerechtigkeit erheischt: Urteil, Maß, Gewissen', und andere sehr gemischten Inhalts, z. B. 'Drei Leuchten, welche jede Dunkelheit erhellen: Wahrheit, Natur und Wissenschaft', oder 'Drei Funken, welche Liebe entzünden: ein Antlitz, Benehmen, Rede'.

Die Lebensregeln und Maximen für besondere Stände knüpfen sich in der Überlieferung an bekannte historische oder sagenhafte Persönlichkeiten. Es sind Belehrungen und Ermahnungen von Königen an ihre Nachfolger, von Vätern an ihre Söhne und von Lehrern an ihre Zöglinge. Die ältesten sind unter dem Titel 'Das Testament des Morann mac Mōin (1. Jahrhundert n. Chr.) an seinen Sohn Feradach' bekannt, woraus wir schon in Texten des 8. Jahrhunderts Zitate finden; ferner die Unterweisungen Cuchulinns an seinen Pflegesohn Lugaid, als dieser zum Könige von Irland gewählt wurde, die eine Episode in der Sage 'das Krankenlager Cuchulinns' bilden. Die umfangreichste und bunteste Sammlung der Art ist unter dem Titel *Tecosca Cormaic* überliefert und enthält Belehrungen des Königs Cormac mac Airt (3. Jahrhundert) an seinen Sohn Carpre. Hier wird von den Tugenden eines Königs gehandelt, seinen Rechten und Pflichten gegenüber dem Volke, von der Wahl einer Gattin, wie man sich in der Jugend und im Alter und in den verschiedensten Lebenslagen zu benehmen hat, schließlich auch von Wetterregeln. Neben manchen anderen derartigen Prosastücken aus früher und späterer Zeit finden wir auch einiges in Verse gebracht, darunter Rätselfragen, teils mit, teils ohne Antwort.

VIII. Die weltliche Lyrik. Die große Masse der lyrischen Poesie Irlands, von der geistlichen abgesehen, zerlegt sich ihrem Ursprung und Inhalt nach in höfische Bardenpoesie und offizielle Gelegenheitsdichtung; in die Lieder, welche sich, wie oben erwähnt, in den Sagen eingestreut finden; und in Dichtungen, welche zwar auch aus dem Kreise der Barden und *filid* hervorgegangen sind, aber keine Beschränkung in der Wahl und Behandlung des Stoffes zeigen. Dazu kommt ferner noch die Volksdichtung, von der uns aber aus alter Zeit kaum etwas erhalten ist.

Dem Stande der Barden und der *filid*, die bei den Königen, Häuptlingen und Adelsgeschlechtern Irlands das Amt von Hofdichtern bekleideten, lag es ob, die fröhlichen und traurigen Ereignisse der Herrscherfamilie

von der Wiege bis zum Grabe mit Gesang und Dichtung zu begleiten, die Tugenden, besonders die Tapferkeit und Freigebigkeit ihrer Herren zu preisen, sie zu kühnen Taten und Unternehmungen anzuspornen und das Gedächtnis ihrer Ahnen im Liede lebendig zu erhalten. Unter den uns erhaltenen Bardenliedern kommen alle diese Funktionen der höfischen Dichter zum Ausdruck. Da finden wir Festlieder, wie das oben erwähnte auf den König Aed, Loblieder, Trauerlieder, Totenklagen, Grabgesänge, Trostlieder, Mahnrufe, Triumph- und Siegeslieder, Schlachtgesänge, Schwert- und Schildlieder. Auch an Schmäh- und Rügeliedern fehlt es nicht, in denen der von Hof zu Hof ziehende Barde seinen Groll über schlechte Behandlung und karge Belohnung ausläßt. Da die Dichter mit der heimischen Geschichte und Sage wohl vertraut waren, so behandelten sie auch ältere Stoffe in Bardenweise. So entstanden Gedichte, die bekannten älteren Dichtern in den Mund gelegt werden. Ein solches ist z. B. die Totenklage um den König Niall († 405), die in der Form eines Dialogs zwischen seinem Hofbarden Torna und dessen Sohn, dem Pflegebruder Nialls, abgefaßt ist. Aber die große Mehrzahl der auf uns gekommenen Bardenlieder wird gewiß mit Recht Dichtern zugeschrieben, deren Namen und Daten uns aus den Annalen bekannt sind. Ihre Echtheit läßt sich teils aus Sprache und Metrum, teils aus der Art, in welcher historische Ereignisse erwähnt werden, feststellen. Obgleich unendlich viel verloren gegangen ist — so zählt z. B. ein metrischer Traktat die Anfangsstrophen von 350 Liedern auf, von denen nur zwei oder drei vollständig in Handschriften erhalten sind —, so besitzen wir doch seit dem 9. Jahrhundert in immer wachsender Anzahl viele hunderte von authentischen Bardenliedern, von denen indessen erst wenige veröffentlicht worden sind. Von dem berühmtesten Dichter des alten Irlands, Ruman mac Colmáin († 747), den irische Tradition Homer und Vergil an die Seite stellt, haben sich leider nur zwei Strophen erhalten. Dagegen besitzen wir ein aus 70 Strophen bestehendes Schmählied des Fingen mac Flainn (ca. 850), in welchem er den Clan der Fir Ardda, deren Häuptling ihm den gebührenden Preis für ein Gedicht verweigert hatte, zuerst Spott und Hohn fühlen läßt, zum Schlusse aber wieder gütlich einlenkt. Ein anderer typischer Barde des 9.—10. Jahrhunderts ist Dallán mac Móre, von dem uns zwei Lieder erhalten sind, ein Schwertlied und eine Aufzählung von vierzig Schlachten, an denen sein Herr, König Cerball von Leinster († 909) teilgenommen hat. Aus dem 11. Jahrhundert sei Mac Liac erwähnt, der Barde des Häuptlings Tadg Mór hua Cellaig (O'Kelly), Verfasser eines Schildlieds und einer Totenklage um seinen Herrn, der 1014 in der Schlacht bei Clontarf fiel. Von dieser Zeit an bis ins 16. Jahrhundert ist die uns überlieferte Menge echter Bardenlieder so zahlreich und mannigfach, daß sich aus ihnen allein die Geschichte Irlands schreiben ließe.

Die Anzahl der in den Sagen eingeschalteten Lieder ist zu groß, ihr Inhalt zu bunt, als daß sie sich im allgemeinen charakterisieren ließen.

Manche Sagenstoffe eignen sich mehr als andere zu lyrischer Behandlung, so daß einige Sagen, wie der 'Rinderraub von Cualnge' und das 'Gespräch der Alten' besonders reich an Gedichten sind, während z. B. die 'Schlacht von Finntraig (Ventry) nur ein einziges enthält. In anderen Erzählungen überwiegt die Lyrik so sehr, daß die Prosa ganz dagegen zurücktritt, wie z. B. in der Liebesgeschichte von Liadain und Curithir. Während die einzelnen eingestreuten Gedichte in der Regel von geringem Umfange sind, finden sich in der kurzen Sage von der Meerfahrt Brans nicht weniger als zweimal 28 Strophen. Manchmal begegnen diese Gedichte aus der Sage losgelöst in den Handschriften. Auch kommt es vor, daß dieselben Gedichte in verschiedene Erzählungen eingefügt werden. Das ist z. B. mit einigen hübschen Naturgedichten der Fall, die Schilderungen von Sommer und Winter enthalten.

Unabhängig von den Sagen sind lyrische Gedichte nur in geringer Anzahl erhalten. Von dem wenigen, was bis jetzt davon veröffentlicht ist, sei das Lied einer alten Hetäre aus dem 10. Jahrhundert erwähnt, die nach Art der Belle Héaulmière von Villon um die entschwundene Schönheit und Jugendlust trauert; ferner aus dem 11. Jahrhundert eine in kunstreichem Versmaße verfaßte Schilderung des sturmbewegten Meeres.

Das irische Volkslied läßt sich am besten aus modernen Sammlungen kennen lernen, unter denen Douglas Hydes 'Lovesongs of Connacht' die erste Stelle einnehmen.

## Literatur.


Einleitung. DOUGLAS HYDE, a Literary History of Ireland from ancient times to the present day, London 1899. — EUGENE O'CURRY, Lectures on the Manuscript materials of ancient Irish history, Dublin 1878.

Zu I. WH. STOKES und J. STRACHAN, Thesaurus Palaeohibernicus, Cambridge 1901—03.

Zu II. H. d'ARBOIS DE JUBAINVILLE, Catalogue de la littérature equipe de l'Irlande, Paris 1883 (vgl. H. ZIMMER, Gött. Gel. Anz. 1887, S. 153). — Derselbe, Le cycle mythologique irlandais et la mythologie celtique, Paris 1884. — WH. STOKES, The Rennes Dindsenchas (Revue Celtique XV, S. 277). — Derselbe, The second battle of Moytura, Revue Celtique XII, S. 52. — H. ZIMMER, Germanen, germanische Lehnwörter und germanische Sagenelemente in der ältesten Überlieferung der irischen Heldensage, Zeitschr. f. deutsch. Altert. XXXII, S. 196. — R. THURNEYSEN, Sagen aus dem alten Irland, Berlin 1901. — STANDISH H. O'GRADY, Silva Gadelica, London 1892. — E. WINDISCH, Die altirische Heldensage Táin Bó Cúalnge, Leipzig 1905. — L. WINIFRED FARADAY, The Cattle-raid of Cualnge, London 1904. — WH. STOKES, The Destruction of Da Derga's Hostel, Paris 1902. — W. M. HENNESSY, Mesca Ulad, Dublin 1884. — G. HENDERSON, Bricriu's Feast, Irish Texts Society II, London 1899. — K. MEYER, Death-tales of the Ulster Heroes, Dublin 1906. — H. ZIMMER, Ursprung und Entwickelung der Finn(Ossian)-Sage; die Vikinger Irlands in Sage, Geschichte und Recht der Iren, Zeitschr. f. deutsch. Altert. XXXV, S. 1. — L. C. STERN, Die ossianischen Heldenlieder, Zeitschr. f. vgl. Lit. Gesch. N. F. VIII, S. 51. — WH. STOKES, Acallamh na Senórach, Leipzig 1900. — K. MEYER, The Battle of Ventry, Oxford 1885. — WH. STOKES, Togail Troi, The Destruction of Troy, Calcutta 1882 und Irische Texte II[1], S. 1. — K. MEYER, Die irische Alexandersage, Irische Texte II[2], S. 1. — Derselbe, Merugud Uilix, The Irish Odyssey, London 1886. — WH. STOKES, The Gaelic Abridgement of the Book of Ser Marco Polo, Celt. Zeitschr. I, S. 245. — Derselbe, The Gaelic Maundeville, ebda. III, S. 1. — F. N. ROBINSON, Two fragments of an Irish romance of the Holy Grail, ebda. IV, S. 381. — Derselbe, The Irish Life of Guy of Warwick, ebda. VI.

Zu III. The Annals of Tigernach, herausgeg. v. WH. STOKES, Rev. Celt. XVII. — The Annals of Ulster, herausgeg. v. W. M. HENNESSY and B. MAC CARTHY, Dublin 1887—1901. — Chronicon Scotorum, herausgeg. v. W. M. HENNESSY, Dublin 1866. — The Annals of the Kingdom of Ireland, herausgeg. v. J. O'DONOVAN, Dublin 1848—51. — Three Fragments of Irish Annals, herausgeg. v. J. O'DONOVAN, Dublin 1860. — The Annals of Clonmacnoise, herausgeg. v. D. MURPHY, Dublin 1896. — WH. STOKES, The Boroma, Rev. Celt. XIII, S. 32. — The War of the Gaedhil with the Gaill, herausgeg. v. J. H. TODD, London 1867. — ALEX. BUGGE, Caithréim Cellacháin Caisil, The Victorious Career of Cellachan, Christiania 1905. — K. MEYER, The Expulsion of the Déssi, Y Cymmrodor XIV, S. 101.

Zu IV. Ancient Laws of Ireland, Dublin 1865—1901. — H. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, Études sur le droit celtique, Paris 1895. — The Book of Rights, herausgeg. v. J. O'DONOVAN, Dublin 1847. — The Law of Adamnan, herausgeg. v. K. MEYER, Oxford 1905. — The Law of Sunday, herausgeg. v. J. G. O'KEEFFE, Eriu II, S. 189. — WH. STOKES, The Irish Ordeals, Irische Texte III, S. 183.

Zu V. Colgu's Scūap Chrábuid, herausgeg. v. K. MEYER, Otia Merseiana II, S. 92. — The Ever-new Tongue, herausgeg. v. WH. STOKES, Eriu II. — R. ATKINSON, The Passions and Homilies from Leabhar Breac, Dublin 1887. — H. ZIMMER, Brendans Meerfahrt, Zeitschr. f. deutsch. Altert. XXXIII, S. 129 u. 257. — WH. STOKES, The Tripartite Life of Patrick, London 1887. — Derselbe, Lives of Saints from the Book of Lismore, Oxford 1890. —

K. Meyer, An Old Irish treatise on the Psalter (Hibernica Minora), Oxford 1894. — Derselbe, The Vision of Mac Conglinne, London 1892. — Wh. Stokes, The Martyrology of Oengus the Culdee, London 1905. — Derselbe, The Martyrology of Gorman, London 1895. — K. Meyer, King and Hermit, London 1901. — Derselbe, The Hermit's Song (Eriu II, S. 55). — D. Hyde, The Religious Songs of Connacht, Dublin 1906.

Zu VI. Cormac's Glossary, herausgeg. v. Wh. Stokes, Calcutta 1868. — R. Thurneysen, Irische Verslehren, Irische Texte III. — Th. Olden, On the Geography of Ros Ailithir, Proc. R. Ir. Acad. vol. II. ser. II.

Zu VII. K. Meyer, The Triads of Ireland, Dublin 1906. — E. Hull, The Instruction of Cuchullin to a Prince, The Cuchullin Saga, London 1898, S. 229.

Zu VIII. K. Meyer, Totenklage um Niall, in der Festschrift für Wh. Stokes, Leipzig 1900. — The Voyage of Bran, herausgeg. v. K. Meyer, London 1895. — K. Meyer, The Song of Cerball's sword (Rev. Celt. XX, S. 7). — Standish H. O'Grady, Catalogue of Irish Mss. in the British Museum. — K. Meyer, Liadain and Curithir, London 1902. — Derselbe, Song of the Sea, Otia Merseiana II, S. 76. — Derselbe, The Song of the old Woman of Beare, ebda. I, S. 119. — Derselbe, Four Songs of Summer and Winter, London 1903. — Douglas Hyde, Lovesongs of Connacht, Dublin 1893.

# B. DIE SCHOTTISCH-GÄLISCHE UND DIE MANX-LITERATUR.

Von

Ludwig Christian Stern.

## I. Die schottisch-gälische Literatur.

In irischer Sprache.

I. Die Literatur vor der sprachlichen Trennung vom Irischen. Die Einheit der Sprache, die die Scottia minor mit der Scottia maior verband, hat bei den Gälen der schottischen Hochlande und der westlichen Inseln, den Albanern, wie sie sich selbst nennen, das ganze Mittelalter hindurch eine selbständige Literatur nicht entstehen lassen. Auch an der Entwickelung der irischen haben sie, abseits vom Mutterlande sitzend, einen wesentlichen Anteil nicht gehabt. Als das älteste Denkmal des Schottisch-Gälischen betrachtet man ein lateinisches Evangeliarium des 9. Jahrhunderts. Darin finden sich sechs Eintragungen in gälischer Sprache über Landschenkungen an das Columbanische Kloster Deer in Aberdeenshire aus dem 11. und 12. Jahrhundert, die mit dem damaligen Irischen verglichen eine gewisse, aller Wahrscheinlichkeit nach in dem albanischen Volksdialekte der Zeit begründete, Unregelmäßigkeit der Aussprache zeigen. Im übrigen aber sind die alten gälischen Handschriften, die in Schottland erhalten geblieben sind, nach Schrift und Sprache irisch; auch eine Erzählung vom tragischen Tode der Söhne Uisnechs und der schönen Deirdre (Darthula), die zweifellos schottischen Ursprungs ist, gehört der irischen Literatur an. Die berufsmäßigen Barden der albanischen Edelleute pflegten in alter Zeit nach Irland zu gehen, um die gälische Poetik zu lernen und ihre Gedichte sind irisch, wenn sie auch gelegentlich dialektische Eigentümlichkeiten haben. Namentlich auf den Inseln scheint sich irische Sprache und Schrift lange erhalten zu haben, so auch in dem Roten und Schwarzen Buche der Macvurichs, der Hausbarden der Macdonalds im 16. und 17. Jahrhundert, die außer Oden und Elegieen die Geschichte ihrer Patrone und die Kriege des Grafen Montrose enthalten. So wenig war man sich in Schottland einer eigenen Schriftsprache bewußt, daß John Carswell, der Bischof der Inseln, 1567 für seine Landsleute John Knox' Liturgie ins rein Irische übersetzte. Einen Fortschritt zeigte dieser erste gälische Druck insofern, als er für die bis auf den heutigen Tag in Irland gebräuchlichen altertümlichen Schriftzeichen die lateinische Type einführte, die auch der gälische Katechismus Calvins von 1631 und alle folgenden schottisch-gälischen Drucke beibehielten.

Den Übergang der schottischen Sprache vom Irischen zum Albanischen läßt in gewisser Weise die Sammlung gälischer Gedichte erkennen, die zwischen 1512 und 1542 James Macgregor, der Dechant von Lismore, einer kleinen Insel in Argyllshire, machte. Das ist das kostbare Dean's Book, jetzt in Advocates' Library in Edinburg, das älteste eigentlich albanische Buch, das erhalten ist. Es ist in kursiven Zügen geschrieben, nicht in der gewohnten historisch-etymologischen Weise, sondern, recht unbeholfen und ungleich, nach der damaligen Aussprache phonetisch; seine Sprache ist irisch, aber ohne Zweifel sind in ihrer Wiedergabe wichtige Eigenheiten des albanischen Dialekts überliefert. Auch der Inhalt dieses *Duanaire* oder Liederbuchs gehört vorwaltend zu Schottland, und neben irischen treten hier zum erstenmal schottische Barden auf, die sich den Forderungen der alten gälischen Verskunst gewachsen zeigen. Da sind außer mehreren religiösen Stücken, um einige Beispiele anzuführen, Lobgedichte auf gälische Häuptlinge, ein Gedicht voll Haß gegen die 'Sachsen' oder Engländer, ein anderes von Seaan von Knoidart auf den Mörder des Königs von Islay 1490, und neben derben Satiren auf die Frauen einige zarte Verse der Gräfin Isabel von Argyll über die verborgene Liebe. Der hervorragendste unter den namhaft gemachten Dichtern ist vielleicht der 1525 gestorbene Finlay mac Nab von Boquhan, der auf einer Insel des Loch Tay zu Hause war und Barde der Macgregors gewesen zu sein scheint. Das Buch des Dechanten hat dadurch noch besondere Wichtigkeit, daß es eine Anzahl ossianischer Gedichte enthält. Volkslieder der Art sind das erste gewesen, was von keltischer Literatur überhaupt über deren Grenzen hinausgedrungen ist und ihre Existenz weithin bekannt gemacht hat.

Das Dean's Book.

II. Ossian und Fingal. Im Jahre 1756 veröffentlichte Jerome Stone, ein Schulmeister in Dunkeld, im Scots Magazine ein Gedicht 'Albin and the daughter of May', das er als eine Übersetzung aus dem Gälischen bezeichnete. In der Tat liegt ihm die gälische Ballade von Fraoch, der von einem Drachen getötet und von seiner Geliebten betrauert wird, zugrunde. Einen großen Eindruck konnte das Gedicht mit seinen zwanzig zehnzeiligen Strophen nicht machen, aber es zeigt, daß man unter Übersetzung in jener Zeit schon eine Nachdichtung verstand, in der die Form und die Ausdrucksweise des Originals und selbst die Namen willkürlich geändert waren. Mehr Aufsehen erregten zwei Lieder in poetischer Prosa, die vier Jahre später im Edinburger Gentleman's Magazine erschienen: das eine 'Autumn is dark on the mountains' und das andere 'The wind and the rain are over' beginnend. Und in demselben Jahre folgten 16 Fragmente ähnlicher Naturschilderungen mit epischer Beimischung 'translated from the Galic or Erse language', und als der Übersetzer gab sich James Macpherson (1738—1796), ein junger Theolog aus der Gegend von Inverness, zu erkennen. Noch hatte sich die Aufregung über diese merkwürdigen Bruchstücke alter Poesie nicht gelegt, als von demselben Macpherson 1762 ein episches Gedicht

Macphersons Ossian.

'Fingal' in sechs Büchern, mit einer Anzahl kleinerer, und 1763 ein Epos 'Temora' in acht Büchern, wieder mit kurzen Beigaben, aus dem Gälischen übersetzt und reichlich mit Anmerkungen versehen, in London erschienen. Jetzt wurde als Dichter der Originale Ossian der Sohn Fingals eines gälischen Königs von 'Morven' im 3. Jahrhundert genannt. Eine wie lebhafte Teilnahme diese Gedichte in der ganzen Welt fanden, beweisen die zahlreichen Ausgaben, die Übersetzungen in die gebildeten Sprachen (Goethe, Herder, Bürger sind unter den Übersetzern), die Kommentare, die man dazu geschrieben, und der Streit, den man mehr als hundert Jahre über ihre Echtheit geführt hat. Die sanfte Schwermut ('the joy of grief'), die auf dieser Poesie ruht, gewann dem unvergleichlichen Dichter in einem zum Sentimentalen geneigten Zeitalter immer wieder Bewunderer und Freunde. 'Thy song is lovely, o Malvina, it is lovely, but it melts the soul.' Der Nebel, in den in Ossians Gedichten alles gehüllt ist, verleiht ihnen etwas Geheimnisvolles, das fesselt, wenn auch das einzelne undeutlich darin verschwimmt.

'Aus dem Gälischen übersetzt' — diese Kette mußte Macpherson zeitlebens tragen, da er den ungestümen Drängern die Originale, die seinen Übersetzungen ungefähr entsprochen hätten, etwa wie die Stones, mochten sie nun aus Handschriften oder aus mündlicher Überlieferung genommen sein, nicht vorzeigen konnte. So ward er auf den Abweg geführt, den er schon 1763 mit dem siebenten Buche des 'Temora' betreten hatte, indem er verschwiegene Freunde, die etwas mehr von der Sprache verstanden, ins Vertrauen zog und mit ihrer Hilfe etwa zwei Drittel seiner Jugendpoesieen wörtlich ins Gälische übersetzt hinterließ. Diese gemachten, von Th. Ross durchgesehenen Originale erschienen 1807 und viele glaubten daran. Aber die Sprache hat kein Alter, die Poesie keine Form, und selbst als modernes Gälisch hält die stümperhafte Arbeit eine Prüfung nicht aus. Die Iren verlachten sie und die Bergschotten, unter die man eine Ausgabe der 'Dàna Oisein' gratis verteilte, lasen sie nicht, weil sie von aller Poesie, die sie kannten, zu verschieden und ihnen unverständlich waren. Das liegt heute alles klar vor uns und ein Zweifel ist nicht mehr gestattet.

Trotzdem hatten so viele Männer aus dem Volke bezeugt, ja beschworen, daß ihnen die gälischen Gedichte Ossians von Jugend auf bekannt seien und daß sie im Munde vieler noch fortlebten. Macpherson kannte die anspruchslosen Balladen, die gemeint waren, sehr wohl, aber er schämte sich ihrer. Ganz mit Unrecht, denn sie sind wenigstens in unverfälschter Sprache alt überliefert, sie haben eine poetische Form, sie verwirren die Sagen nicht, sie haben keine sinnlosen Namen und keine Anklänge an die Bibel und die Klassiker, und wenn sie nicht so hochtrabend im Ausdrucke sind, so kranken sie auch nicht an Empfindsamkeit. Dies waren die wirklichen Originale Macphersons, denen er hier und dort etwas von der Erzählung und in seltenen Fällen ein paar Verse in seinem englischen Ossian entnommen hat, dessen gälischen Wortlaut er aber vergessen hatte, als er es ins Gälische zurückübersetzte.

Schon die erwähnte Handschrift des Dechanten von Lismore enthält dreißig ossianische Balladen, und nach dem Zeugnisse des Bischofs Carswell stand diese Poesie in Schottland in der Mitte des 16. Jahrhunderts in der Blüte. Das meiste davon hatte sich in ungeschriebener Überlieferung bis ins 18. Jahrhundert erhalten. Und das ist der Hauptnutzen, den Macphersons Fiktion gestiftet hat, daß man jenes alte Buch wieder zu Ehren brachte und eifrig nach gälischen Volksliedern forschte, weniger zwar in Irland, wo man den Betrug nie bezweifelt hat, als in Schottland, wo man den Betrüger glaubte rechtfertigen zu können. Aus neuen Handschriften, die in den Hochlanden hier und dort auftauchten, und aus dem mündlichen Vortrage der einheimischen Rhapsoden hat man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wohl alles, was an ossianischer Poesie noch aufzutreiben war, gesammelt: außer einer Anzahl des Gälischen kundiger Bergschotten haben sich auch die Engländer Th. Hill und der Bischof Young darum verdient gemacht. Manches wurde schon damals veröffentlicht, aber erst hundert Jahre später wurden die Sammlungen durch J. F. Campbell, der gegen 60000 Zeilen (das sind etwa 100 verschiedene Balladen) drucken ließ, und durch Al. Cameron allen zugänglich. Ossianische Balladen

Die ossianische Balladendichtung läßt sich bis ins 12. Jahrhundert zurückverfolgen und ihre Entwickelung hat mit der Sprache gleichen Schritt gehalten. Die mittelirische Ballade wurde durch die neuirische ersetzt (das wertvollste Denkmal dieser ist das 'Duanaire Fhinn' von 1627), und die neuirische Ballade wurde dem Verständnis der schottischen Gälen angepaßt, umgestaltet, gekürzt, erweitert. Der Dechant von Lismore hält Ossian für den Verfasser der meisten von ihm aufgenommenen Lieder, aber von einigen kannte er auch die wirklichen schottischen Dichter, Alan mac Ruaraidh, Gilla Caluim mac an Ollaimh, Caoch O'Cluain. Noch im 17. und 18. Jahrhundert sind ossianische Balladen in den schottischen Hochlanden entstanden, obschon hier die Kenntnis der alten irischen Sagen, auf die sie Bezug nehmen, und das Verständnis der irischen Topographie, die ihren Hintergrund bildet, mehr und mehr schwanden. Die Pflege des Heldenliedes lag hier meist in der Hand ungelehrter Rhapsoden und daraus erklärt sich, daß die irischen Fassungen den albanischen wie durch Reichtum, Kraft und Korrektheit der Sprache, so vielfach auch durch poetischen Gehalt überlegen sind. Auch die metrische Form der siebensilbigen Verse hat in der schottischen Überlieferung gelitten. Die Texte verschlechtern sich mit der Zeit zusehends, sie erhalten im 18. Jahrhundert macphersonsche Zutaten, und die letzten Aufzeichnungen, die man hat, lassen keinen Zweifel, daß der Baum dieser eigenartigen Poesie, Laub und Stamm, längst welk und verdorrt ist.

Einige der schottisch-gälischen Balladen betreffen die alten Sagen von Ulster: die Helden um König Conchobar, der angeblich am Anfange unserer Zeitrechnung lebte, Cúchulinn, Fraoch, Deirdre, deren Geschichte teilweise in Schottland spielt. Aber bei weitem die meisten gehören dem

jüngeren Sagenkreise des Finn mac Cumaill an, der als der Häuptling der bevorrechteten Kriegerkaste der Fianna im 3. Jahrhundert unter dem irischen Oberkönige Cormac gelebt haben soll. In seiner, wenn man so sagen darf, historischen Gestalt finden sich mythologische Züge, die dem Finn mac Nuadha eigentümlich zu sein scheinen — jenem Gwynn ab Nudd, der bei den Walisern der König der Elfen ist. Finns Sohn Oisín oder Oisean (Ossian) wurde von der Sage als der Dichter erkoren, der die Taten seines Stammes gefeiert und seinen Untergang beklagt haben soll. Er soll ferner so hohe Jahre erreicht haben, daß er noch die Ankunft des heiligen Patricius, des Apostels der Iren, erlebte und mit Widerstreben den Glauben annahm. Daher haben viele Gedichte die Form des Zwiegesprächs zwischen Ossian und Patrick. Der König Finn oder Fingal (diese Form des Namens prägte man in Schottland aus *Fionn Gaidheal* 'Finn der Gäle') tritt in den Gedichten seltener hervor, obschon er der Mittelpunkt ist, um den sich die Helden scharen; er heißt mitunter der von *Albain* 'Schottland', was aus *Almhain*, seiner Burg in Irland, entstellt ist. Die Gegenstände der schottisch-gälischen Balladen sind kühne Kriegszüge, blutige Zweikämpfe, verfolgte Jungfrauen, Jagdabenteuer, Zauberer und Hexen, das tragische Ende der einzelnen Helden und Ossians Klagen. Häufiger als in Irland werden Feinde aus Lochlan oder Skandinavien eingeführt, und berühmt ist der Kampf Fingals mit König Magnus Barbein. Die Balladensprache hat noch nicht durchaus den irischen Charakter verloren. Aber gleichwohl war Ossian wirklich der Homer der schottischen Gälen. Alle waren vertraut mit seinen Helden, mit dem honigmundigen Sänger Fergus seinem Bruder, seinem tapferen Sohne Oscar, dem starken Recken Goll, dem raschfüßigen Cailte und Conan mit der bösen Zunge. *Cothrom na Féinne* 'das Fiannenrecht' galt ihnen als Richtschnur der Billigkeit, und *Oisean an deigh na Féinne* 'Ossian, der die Fianna überlebt', ist ihr Gleichnis für traurige Verlassenheit: 'einsam, wie der Baum auf dem Hügel, wie der Fels in der Brandung, wie die Nuß in ihrer Hülse ohne eine Nuß daneben, lebte er nur noch, um zu sterben.' Es waren echt keltische Gestalten, die ihnen kein Fälscher verdrängen oder ersetzen konnte, nicht 'der Wunsch des alten Barden' 1776, nicht die 'alten Lieder' (*Seandàna*) von J. Smith 1787 und nicht die noch plumperen kaledonischen Bardengesänge des Clark 1778.

Die ältern Barden.

III. Die Blütezeit der schottisch-gälischen Poesie. Die eigentlich schottische oder albanogälische Sprache hat sich allmählich aus der Volkssprache entwickelt, und ihr schriftlicher Gebrauch reicht kaum über die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zurück. Ihre Orthographie bleibt noch altertümlich, etymologisch, aber die Formen haben sich vom Irischen entfernt, wie sie denn z. B. den nur den alten Nasalstämmen zukommenden Plural auf *an* zu einer fast allgemeinen Pluralendung ausgebildet hat und die irische Eklipse verliert; auch zeigen sich

Unterschiede in der Bedeutung der Wörter, wie z. B. *gaol* im Irischen 'Verwandtschaft', im Albanischen aber 'Liebe' bedeutet. Diese Sprache, die nun nicht länger ein Dialekt des Irischen heißen kann, herrscht in den schottischen Hochlanden *(garbh chrioch na Halban)* und auf den Hebriden, in deren Kette Lewis, Skye, Mull und Islay die wichtigeren Glieder sind. Sie heißen *Innse Gall* 'Die Inseln der Fremden', d. i. der Skandinavier, die hier am längsten saßen, sich mit den Kelten vermischten und in Personen- und Ortsnamen überall ihre Spuren hinterlassen haben. Die Aussprache des Albanogälischen läßt viele Dialekte erkennen, im allgemeinen sondert sich der nördliche von dem südlichen.

Wie in der Sprache haben sich die schottischen Gälen von den irischen auch in der Form der Poesie getrennt, indem sie die silbenzählenden Metra des schwierigen *Dán direch*, die ihre veränderte Aussprache nicht mehr durchfühlen ließ, in der Mitte des 16. Jahrhunderts aufgaben und unter dem Einflusse der niederschottischen Poesie Strophen von akzentuierenden Versen annahmen. Die Menge und Mannigfaltigkeit der Reime (oder richtiger Assonanzen) und der Binnenreim mit wirkungsvollen Alliterationen verleihen den Versen der schottischen Barden immer noch großen vokalischen Reiz. Aber indem sie sich der Zucht der irischen Metrik entzogen, verlernten sie sich zusammenzuraffen und zerdehnten dem Gesange zuliebe ihren Gehalt in endlose Strophen. Diese Längen sind einer ihrer Fehler. Ein anderer, den sie von den Iren übernommen haben, besteht in der Häufung der Eigenschaftswörter, worin sie ihre Künste in der Alliteration zeigen.

Obwohl sich die schottisch-gälische Sprache im 17. Jahrhundert schon durchaus befestigt hatte, so sind doch nur wenige Handschriften aus ihrer frühesten Zeit erhalten geblieben. Eine der ältesten ist die Anthologie des Duncan Macrae von Inverinate, die am Ende des 17. Jahrhunderts entstand. Dieses sog. Fernaig-Manuskript, das erbauliche und politische Gedichte im Dialekt von Kintail enthält, ist wie das Dean's Book phonetisch geschrieben, doch weniger kraus und schwierig. Eine andere bemerkenswerte Sammlung der gälischen Poesie Schottlands und der Hebriden verdankt man Hector Maclean (ca. 1768), in dessen Hause auf der Insel Mull Samuel Johnson, wie er erzählt, einige zuverlässige Nachrichten über diese Literatur empfangen hat. Die Gälen Schottlands haben eine viel regere Drucktätigkeit entfaltet als die Irlands. Ihre Anthologieen von der Ranald Macdonalds 1776 bis zu der A. Maclean Sinclairs von 1900, viele Sonderausgaben und zahllose in die Zeitschriften verstreute Gedichte haben uns sowohl mit den Barden des 16. und 17. Jahrhunderts als mit den Dichtern des 18. Jahrhunderts bekannt gemacht.

Im 16. bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts bestand im gälischen Schottland noch die patriarchalische Clanverfassung, in deren Rangordnung (*sreath*) den Barden (*aosdàna*) der Platz vor dem Arzte gebührte. Uralte Bräuche scheinen sich unter ihnen bis in späte Zeiten erhalten zu haben;

wenigstens erinnert, was M. Martin 1703 von den westlichen Inseln über die Barden erzählt, daß sie bei geschlossenen Türen und Fenstern, auf dem Rücken liegend, mit einem Steine auf dem Bauche und mit verhülltem Kopfe, ihre Inspirationen empfingen, an jenes irische *Imbas forosna*, von dem der Lexikograph Cormac berichtet. Die Hauptaufgabe der Barden war die Genealogie der Clan und den Ruhm des Häuptlings zu pflegen. Sie waren die Gelegenheitsdichter, die sich bei Geburten, wichtigen Ereignissen und Todesfällen in der Familie mit einem Gedichte einstellten. Sie preisen die Häuptlinge vom 'Stamme des Miles von Spanien', 'die auch in Irland berühmt sind', als 'die Pfeiler in der Schlacht', als 'die Friedenbringer der Inseln'; gedenken ihrer Großmut und Gastfreiheit; erwähnen ihre Kleidung, ihre Waffen, ihre Jagden in Wald und Fluß, bald auf das Reh, die Wildgans, den Birkhahn und bald auf den Lachs und die Robbe, und nehmen teil an ihren Festen und Freuden in ihren Schlössern. 'Leier und Harfe und schönbusige Frauen', sagt Iain Lom in seinem Gedichte an Domhnall Gorm, 'sind in dem Turme, wo man Schach spielt; da sind Pfeifen und gestimmte Instrumente und hochgefüllte Becher, und Wachslichter erhellen die Nacht, wenn man dem Wettgesang der Barden lauscht.' Vor allem ergötzte man sich an den Mären von den Fianna (*uirsgeul na Féinne*). Die friedlichen Weisen wurden aber oft durch schmetternde Kriegsgesänge unterbrochen, in denen die Barden die häufigen Fehden der Clans untereinander und die langen Kämpfe um das Recht des Hauses Stuart behandeln — die Schlachten von Inverlochy 1645 und Inverkeithing 1651, den Mord der Macdonalds von Keppoch 1663, die Schlacht von Killikrankie 1689, das Massaker von Glencoe 1692, die Schlacht von Sheriffmuir 1715 und das Ende der jacobitischen Hoffnung bei Culloden 1745. Obwohl die Bardengedichte großenteils historisch sind, so bringen sie doch keine wichtigen Nachrichten über die Ereignisse der Zeit. Denn die Männer, denen die Pflege der Poesie oblag, konnten vielfach weder lesen noch schreiben und lebten in engen Kreisen, aus denen sie keinen Überblick über das Ganze haben konnten. Ihre für den Gesang verfaßten Lieder auf ihre Lairds geben wohl biographisches Material, aber sie leiden an Unbestimmtheit des Ausdrucks und lassen in ihrer Gleichförmigkeit Originalität vermissen. Auch ihre Elegieen, die wie die Leichpredigten disponiert sind, waren wie die 'Keenings' der irischen Klageweiber bestimmt, bei den Leichenfeiern ('wakes', gäl. *faire*) vorgetragen und gesungen zu werden. Und das Gewohnheitsmäßige ist der Tod aller Poesie.

Die Zahl der albanischen Dichter und Dichterinnen des 16. und 17. Jahrhunderts ist sehr groß, doch treten nur wenige aus der Menge hervor. Durch natürliche Anmut der schottisch-gälischen Sprache ist Mary Macleod ausgezeichnet, die Amme der Macleods auf Skye, die über hundertjährig 1674 starb. Der bedeutendste aber unter den Barden ist Iain Lom Mantach oder John Macdonald, der jacobitische Dichter von Lochaber, der, durch seine politischen Gedichte von Einfluß, sich der Gunst Karls II. erfreut haben

soll und hochbetagt 1709 starb. Zu nennen sind auch Roderick Morison *an Clàrsair dall*, der letzte Harfner (geb. 1646), John Mackay *an Piobaire dall* (geb. 1666), der seine Zuhörer auf der Sackpfeife entzückte, und John Roy Stuart, der unerschrockene Kriegsmann, der bei Culloden dabei war.

IV. Die neuere Poesie. Nach der Vereinigung Schottlands mit England und vollends nach der Bewältigung der jacobitischen Aufstände brach für die albanischen Gälen eine neue Zeit an. Der Sieger wollte alles Nationale ausrotten, um den engen Zusammenschluß der Gälen 'Schulter an Schulter' für immer zu verhindern. Das Clansystem wurde aufgehoben und die erbliche Gerichtsbarkeit ihnen genommen. Sie wurden entwaffnet und 1747 mußten sie ihre für Reise, Jagd und Krieg so geeignete Tracht, das Tartanplaid (*breacan*) und das piktische Kilt (*feile*), ablegen und die verhaßten Hosen anziehen, die beim Ersteigen der Berge unbequem sind, mit denen man einen Fluß nicht durchwaten kann. Jahrzehnte dauerte dieses Gesetz. Nun war es mit den Barden freilich zu Ende, aber die Poesie lebte fort, denn die Sprache war noch nicht erschöpft, und bald hörte man von der 'Auferstehung des alten albanischen Gesanges'. Alexander Macdonald

Im Anfange des 18. Jahrhunderts wurde der genialste Dichter geboren, der in schottisch-gälischer Sprache gedichtet hat, Alexander Macdonald *Mac Mhaighstir Alasdair* von Ardnamurchan. Er erhielt als Sohn eines protestantischen Geistlichen eine gelehrte Bildung und hatte neben einer tiefen Kenntnis seiner Muttersprache (er hat 1741 ein gälisch-englisches Vokabular veröffentlicht) einen entschiedenen Beruf zum Dichter. Er hat ein wechselvolles Leben geführt, war ein eifriger Anhänger der Jacobiten, ward Katholik und soll im Elend verkommen sein. Eine kleine Sammlung seiner Gedichte ließ er 1751 drucken; viele seiner Poesieen sind verloren gegangen, und seine Landsleute, die ihm unter den gedruckten die 'Lästerung Morags' und die 'Elegie der Aigennach' sehr verdachten, haben nichts getan, sie zu erhalten. Macdonald war gewissermaßen der Tyrtäus im Heere des Prinzen Karl Eduard 'vom Stamme Banquos', dessen Getreue er in einer 'Arche' vereinigen möchte, um alle seine Widersacher durch eine Sintflut verschlingen zu lassen. Seine politischen Gedichte sind kühn und scharf; wie hoch er die Clan Macdonald, die den 'Löwen' im Wappen führt, preist, so bitter ist seine Satire auf die Seaforths, deren Wappen das 'Hirschgeweih' (*cabar-féidh*) ist. Er besingt die gälische Sprache, die allen Sprachen überlegen ist und die im Paradiese gesprochen wurde, die Kleidung der Bergschotten, die kriegerische Sackpfeife und den Whiskey, den man aus der Kammuschel (*sligé-chreachain*) trinkt, dessen Rieseln aus der Flasche wie Musik ist. Auch im Liebeslied ist er vorzüglich. Er hat seiner Frau Jane ein schönes Denkmal gesetzt, aber glühender sind seine Verse auf Morag, die als ein 'pibroch' (*piobaireachd*) den verschiedenen Tönen der Sackpfeife angepaßt sind. Anmutend sind seine Schilderungen der schottischen Berglandschaft in ihrer Sommerschönheit, aber unvergleich-

lich ist er als Dichter des Meeres. Man hat von ihm ein Ruderlied (*iorram cuain*) und ein längeres Gedicht (ca. 600 Verse) über die Meerfahrt der Barke Clanranalds, des Herrn der Insel Canna (*Birlinn Clainn Ranald*). Es ist in wechselnden Versmaßen abgefaßt, wie alle Gedichte für den Gesang geeignet und wohl gegliedert. 'Segne Gott das Schiff Clan-Ranalds!' und nach dem Schiffssegen kommt der Segen der Kleider und der Waffen mit der Ermahnung, allen Gefahren beherzt entgegenzugehen. Dann rudert man zum Segelplatze zur ersten Ausfahrt, wobei der dicke Calum am ersten Ruder das Ruderlied anstimmt. Am Segelplatze in Uist 'von den Wildgänsen' werden nun vom Schiffsherrn den 16 Personen der Bemannung ihre Posten angewiesen. Am St. Brigittenfeste (am 1. Februar) bei Sonnenaufgang bricht man von Loch Ainneart in Süd-Uist auf. Aber der Himmel wird bald bedrohlich und zeigt jede Farbe, die im Tartan ist. Das Meer zieht seinen rauhen zottigen Mantel an und sperrt brüllend seinen Rachen auf. In der Beschreibung des Unwetters, das losbricht, läßt der Dichter seiner Phantasie freien Lauf, aber man merkt, daß er den wilden Kampf der Elemente in Sturm und Gewitter erlebt hat. Das Fahrzeug wird arg mitgenommen; aber als sich der Wind beim Kreuz an Islays Sunde endlich legt, kann man den letzten Teil der Reise mit den Rudern zurücklegen und auf der Reede vor Carrickfergus vor Anker gehen. Die Birlinn Clan-Ranalds ist das längste und beste Gedicht in schottisch-gälischer Sprache, wenn auch manche Verse die Feile vermissen lassen. Macdonald hat Kraft und Originalität, wohl ist er mitunter nachlässig, aber niemals schwächlich.

Dichter des 18.—19. Jahrhunderts.

Nach Macdonald sind noch einige andere namhafte Dichter des 18. Jahrhunderts zu nennen. John Maccodrum, der Barde des Sir John Macdonald auf Nord-Uist, war der letzte Barde, auf den der Name paßt, seinem Herrn ergeben und von Liebe für seine Heimat, die waldlose Insel mit ihrer eigenartigen Schönheit, erfüllt. Maccodrum kannte die gälische Sprache, die er allein verstand, gründlich, wie seine Gedichte über die Jugend und das Alter, über das Nationalgetränk u. a. m. beweisen. Er hatte eine satirische Ader und war im Wortspiele stark, wie einst James Macpherson erfahren mußte. Niemand wäre so befähigt gewesen, ihm die gesuchten Originale zu liefern als Maccodrum, der ossianische Gedichte stundenlang rezitieren konnte.

Ein beschreibender Dichter von vorzüglicher Sprachbeherrschung ist Duncan Macintyre oder Donnchadh Bàn nan òran (1724—1812), den manche noch über Macdonald stellen. Er war ein Weidmann, der mit der Flinte und der Angelrute besser Bescheid wußte als mit der Feder: die erste Ausgabe seiner Gedichte wurde 1764 nach dem Diktat gemacht. Seine Sprache ist einfach, gefällig, angemessen, keusch. So beschreibt er die waldigen Höhen von Ben Dorain mit ihren Hirschen und Rehen und ihren Vögeln, groß und klein, und die Schlucht von Corrie Ceathach mit ihrem üppigen Grün und ihrem Sommersegen, und den Lachs in ihrem Bache. Sein Herz war im Hochlande und er machte große Augen, als er nach Edinburg kam; noch in hohem Alter denkt er in empfundenen Versen an

die glücklichen Tage in seiner Heimat zurück. Er preist die gälische Sprache und die Sackpfeife, und sein schönes Gedicht an seine Frau Mary ist sanft und liebreich. Aber ihm stand auch die Satire (*aoir*) zur Verfügung, wie denn mehrere Personen seinen Zorn über sich ergehen lassen mußten.

Doch den Ruhm des gälischen Satirikers hat ein anderer ungelehrter Dichter, Robert Mackay oder Rob Donn (1714—1778), der in Sutherlandshire (Reay's country) Viehaufseher war. Seines Wertes sich bewußt, war er ein strenger Sittenrichter ohne Ansehen der Person und wegen seiner bösen Verse weit und breit im Lande gefürchtet; doch ist er in seinen Angriffen nicht selten kleinlich. Im Liebeslied ist er weniger hervorragend als in der Elegie und in der ethischen Betrachtung, wie in 'dem Traume' (*am bruadar*), wo er, an Addison im Spectator erinnernd, die Zufriedenheit predigt. Es fehlt ihm an Wärme und Phantasie, aber für den Dialekt seiner Heimat, die er nie verlassen hat, sind seine Gedichte sehr bemerkenswert.

Ein liebenswürdiger Dichter der Natur und der Liebe ist William Ross (1762—1790); auch er ist gelegentlich satirisch, doch nicht so sehr wie Ailean Dall († 1829) — und viele Poeten des 19. Jahrhunderts wären zu nennen. Denn zu keiner Zeit hat es an gälischen Dichtern gefehlt, und noch in unseren Tagen ernteten die Inselgälen Neil Macleod, Mary Macpherson und John Macphadyen Beifall.

Außer den Sammlungen der bekannten Dichter gibt es viele Volkslieder namenloser Poeten. Die Gälen lieben den Gesang und verschönen ihre Geselligkeit (*céilidh*) damit. Selbst auf jener weltverlassenen Insel Hirta oder St. Kilda singt das Mädchen von dem Geliebten, der sich in allen Gefahren des Erwerbs zwischen den schroffen Felsen bewährt, und die Frau beklagt im Liede den Mann, der in dem mühseligen Berufe des Vogelfanges den Tod gefunden hat. Der Bergschotte liebt dieses so wenig fruchtbare Land der Bens, der Glens und der Clans und hat es in vielen patriotischen Gedichten verherrlicht. Man kennt die Poesie der Sommerweiden und Sennhütten ('sheiling', gäl. *airidh*); die Walklieder (*òran luaidh*), nach denen die Frauen und Mädchen auf der Wäsche tanzen; und die Ruderlieder (*iorram*), nach deren Takte die Matrosen die Fluten durchmessen. Am zahlreichsten sind die Liebeslieder — wie manche 'Highland Mary' wird da gefeiert! Ihre Zähne sind wie der Kalk und ihr Busen so weiß wie das *canach* oder Baumwollengras des Gebirges; ihre Wangen sind rot wie die Vogelbeeren und ihr Haar gelb wie die Abendwolken oder schwarz wie der Fittich des Raben. Die gälischen Lieder sind für den Gesang gedichtet und viele haben einen Chorus (*luinneag*). Die Melodieen, den irischen verwandt, sind berühmt, seit sie Patrick Macdonald 1784 bekannt gemacht hat.

V. Märchen, Sprichwörter und Prosaversuche. Ein Besitz, den die schottischen Gälen sich seit alter Zeit durch mündliche Überlieferung erhalten haben, sind die Märchen (*sgeulachd*), von denen sie eine gute Menge haben. Sie bildeten die Hauptunterhaltung, womit sie die Winter-

abende am Torffeuer zu verkürzen pflegten, und haben eine längere Dauer gehabt als die ossianischen Balladen, die mit der Zeit veralteten und unverständlich wurden. Sie reden die Sprache des Volkes, der nach alter Gewohnheit gelegentlich Stücke in gewähltem, poetischem Stile eingefügt sind. In einigen werden die Sagen von den Fianna erzählt, einfacher als in den Balladen; manche beruhen auf künstlichen Bardenerzählungen, die bei den Iren handschriftlich verbreitet sind. Ein großer Teil aber ist dem Märchenschatze entnommen, zu dem alle Völker des Ostens und Westens beigetragen haben. Unter den rein keltischen sind Proben der ausschweifenden Phantasie, die Freude am Wunderbaren hat und sich gern das Unmögliche als möglich denkt. Das Hauptverdienst um die Sammlung der albanogälischen Märchen hat der schon genannte J. F. Campbell von Islay; aber so groß ist der Vorrat, daß man kaum eine keltische Zeitschrift findet, die nicht etwas hinzugefügt hätte.

Sprichwörter.

Ein anderes Stück der ungeschriebenen albanischen Volksliteratur sind die Sprichwörter, in denen Lebenserfahrung oft eigenartig und poetisch, seltener satirisch, niedergelegt ist. Auch diese haben sie mit den Iren gemein, aber einige sind zweifellos schottischen Ursprungs. Die Bergschotten teilen mit jenen auch die Vorliebe, Sätze der Lebensweisheit in poetische Formen zu fassen, und schon das Dean's Book liefert Beispiele dazu. Einen Gegensatz bildet die Poesie des Aberglaubens, der seit Urzeiten im Volke wurzelt. Dazu gehören allerlei Anrufungen, Verse über die Jahreszeiten und die Feste sowie Zaubersprüche (*uibe*) gegen alle möglichen Übel, wie sie in langen Jahren Al. Carmichael auf den westlichen Inseln gesammelt hat. Manches davon wird noch auf den Heiligen von Hi oder Iona Calum-Cille (Columba) zurückgeführt. Schottland ist das klassische Land des 'second sight' (*taibhsearacht*), und die wunderbaren Prophezeiungen des Sehers von Brahan, Coinneach Odhar, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf der Insel Skye lebte, wurden von Geschlecht zu Geschlecht überliefert.

Neuere literarische Versuche.

Versuche, die man gemacht hat, die gälische Literatur auf nicht keltischem Gebiete anzubauen, haben nur eine sekundäre Bedeutung und haben keinen rechten Erfolg gehabt. Bemerkenswert ist die Übertragung der sieben ersten Gesänge der Ilias durch Ewen Maclachlan (1776—1822), da sie wenigstens eine Form haben, wie sie die gälische Poesie erheischt. Aber der gälische 'blank verse', wie er in den Gedichten Ossians, in den Epen J. Smiths, D. Macleods, Maccallums von Arisaig und in den erzählenden Dichtungen W. Livingstones, des Poeten von Islay († 1870), erscheint, ist keine gälische Poesie. Und welchem Kenner des Deutschen und des Gälischen kann der 'Wilhelm Tell' im gälischen Gewande gefallen? Für die Gedanken, die sich aus der modernen Geisteskultur eindrängen, ist diese Sprache nicht das richtige Gefäß.

Es haben sich verschiedene bemüht eine gälische Prosa zu schaffen. Es gibt eine Jacobitische Geschichte von J. Mackenzie, eine schottische

von Angus Mackenzie, und sogar die Tagebücher der Königin Victoria hat man übersetzt. Schon früher wurden von Geistlichen einige gälische Zeitschriften herausgegeben, wie An teachdaire gaelach 1829ff., Cuairtear nan gleann 1840, Fear tathaich nam Beann 1848; aber so wohlgemeint sie waren und so sehr sich Norman Macleod 'der Freund der Gälen' (*Caraid nan Gaidheal*) durch den Stil auszeichnete, sie hatten keinen Bestand und mußten Zeitschriften in gemischter oder in rein englischer Sprache Platz machen: An Gaidheal 1872—1879, Celtic Magazine 1875—1888, Highland Monthly 1889—1893 und Transactions of the Gaelic Society of Inverness 1871ff.

VI. Bibel und religiöse Bücher. Neben dem irisch-albanischen Stile der Balladen und dem rein-albanischen der Barden und Dichter bildet einen dritten Stil des Schottisch-gälischen der der biblischen und reformiert kirchlichen Literatur, die einen sehr großen Raum einnimmt. Die schottische Geistlichkeit hat seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eifrig gewirkt den gälischen Gemeinden die Bibel zugänglich zu machen. Schon 1659 beginnen die Ausgaben der Psalmen, 1767 die des Neuen und 1783ff. die des Alten und Neuen Testaments. Von den Übersetzern sind vor allen James Stewart von Killin und sein Sohn John Stewart von Luss zu nennen. Man hatte es, wie es scheint, von Anfang an darin versehen, daß man sich zu sehr nach der irischen Bibel von 1603 und 1686 richtete; es fehlte der Übersetzung daher vielfach der eigentliche albanische Charakter und über die 'Irishisms', die durch fortwährende Verbesserungen nicht völlig zu beseitigen waren, ist viel Unzufriedenheit und Streit gewesen. Indessen wurde die Bibel gelesen und es schlossen sich ihr an Katechismen, Glaubensbekenntnisse, Gebetbücher, Traktätlein, Predigten und Gesangbücher in großer Zahl; dazu kommen Übersetzungen der Bücher der Baxter und Bunyan. Auf die 1753 zuerst erschienenen Paraphrasen der Psalmen (*laoidhe*), die man in den Kirchen singt, folgte eine Reihe geistlicher Dichter von David Mackellar bis auf den pietistischen Schmied John Morison auf der Insel Harris (1791—1852), dessen Werke 1890 gedruckt wurden. Alle Hymnendichter aber überragt Dugald Buchanan (1716—1768), der sich quälte und grübelte, bis er in Ergebung und Entsagung seinen Frieden fand. Wer sich selbst besiegt, ist ein größerer Held als Alexander oder Cäsar; nichts ist so wichtig als das Ende zu bedenken. Buchanans düstere Themata sind 'Der Winter', 'Der Schädel' und 'Das jüngste Gericht'. Die Poesie ist ihm, der die Bibel und Shakespeare kannte, eine Magd der Religion, aber er ist kein geringer Dichter. Er ist ein vollendeter Meister der schottisch-gälischen Sprache, und kein Buch wird in den Hochlanden so viel gelesen wie seine phantasiereichen geistlichen Lieder, deren erste Ausgabe 1767 erschienen ist.

Bibel und Erbauung

## II. Die Manx-Literatur.

Das Mittelalter.

I. Christliche Lehre und Bibel. Die Insel Man in der irischen See, die, ehe sie an England fiel, zu dem Regnum insularum und dann zu Schottland gehörte, hat von den Skandinaviern und albanischen Gälen mehr empfangen und bewahrt als von Irland. Auch die Sprache der Mannica gens, das Manks (d. i., wie *Scots* 'schottisch', eigentlich ein Plural von *manninagh*) ist auf dem Wege der Vereinfachung der Formen ebenso weit vorgeschritten wie das Albanogälische und hat das Schiboleth dieser Mundart, die Pluralendung *yn*, ist aber weit mehr mit Englischem durchsetzt; im Norden spricht man, heißt es 1690, ein 'tieferes' Manx als im Süden der Insel. Die keltische Bevölkerung hat keine alte Kultur mit Barden und Klöstern, und aus dem Mittelalter, wo es nur fremde Herren und einheimische Hörige gab, ist kein gälischer Buchstabe auf der Insel und selbst nicht aus dem 16. Jahrhundert. Aus dem Zustande der geistigen Finsternis war die Reformation, die aus England kam, eine Erlösung. Aber die Kirchendisziplin der Barrow und Wilson und die nachfolgenden methodistischen Fanatiker haben den Geist niedergehalten und mit dem Unkraute das Kraut ausgerissen.

Bibel und religiöse Schriften.

Zum erstenmal wurde die mannische Sprache von dem Bischof von Sodor und Man J. Philipps († 1633) geschrieben, der 1610 das Book of Common Prayer mit den Psalmen übersetzte. Dieses neuerdings herausgegebene Gebetbuch ist für das grammatische Studium der Sprache von Wichtigkeit. Der erste Druck in der Manx-Sprache waren 'die Prinzipien und Pflichten des Christen' vom Bischof Th. Wilson 1707, auf die manche andere Bücher zur christlichen Lehre und Erbauung folgten. Unter den Auspizien des Bischofs Hildesley wurde die Übersetzung der Bibel 1748 mit dem Neuen Testamente begonnen, worauf das Alte Testament 1772f. und eine vollständige Ausgabe 1775 erschienen. Einen hervorragenden Anteil an der Arbeit hatte J. Kelly (1750—1809). Der Text, der in der ersten Ausgabe auch die Weisheit Salomos und Jesus Sirach enthält, hat verschiedene Revisionen erfahren und ist im allgemeinen von der irischen Übersetzung unabhängig und besser geraten als der schottisch-gälische. Auch eine Auswahl Psalmen in Versen (singing psalms) wurde 1762 gedruckt, und andere Hymnenbücher folgten. Im Volke aber reifte eine Frucht der geistlichen Dressur in den *Carols* oder Weihnachtsliedern, von denen man viele aus dem 18. Jahrhundert hat. Sie behandeln nicht nur die Geburt des Heilandes, sondern auch die Passion, und andere sind erbauliche Rhapsodieen, die sich besonders in der Schilderung der Hölle und des himmlischen Jerusalem gefallen.

Weltliche Poesie.

II. Weltliche Poesie. Die spärlichen Reste der nichtreligiösen Poesie, deren Musik geschätzt wird, haben in ihrer Form von der echtgälischen nichts bewahrt. Das mannische Lied (*arrane*) kennt weder siebensilbige Verse noch Alliteration noch Binnenreime und kaum noch

den eigentlich gälischen Reim, der nur die Gleichheit der betonten Vokale fordert, sondern die Verse sind gänzlich nach englischer Weise geformt. Ältere Balladen und Lieder als aus dem 18. Jahrhundert sind nicht vorhanden.

Es ist zwar glaublich, daß die Manner ossianische Balladen gehabt haben. Aber ein vereinzeltes Gedicht aus diesem Sagenkreise, von dem H. Jenner zuerst Nachricht gab, ist eine Nachdichtung in 'Couplets' aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Es erzählt, wie die zugrunde liegende irisch-schottische Ballade, die Verbrennung des Hauses der Fianna mit ihren Frauen durch den argen alten Garadh, den der Manxpoet Orree Beg nennt. Sehr viel älter ist auch nicht eine Ballade von 56 Strophen über die frühere Geschichte der Insel Man, nach der der heilige Patricius ihren heidnischen Schutzpatron Manannan mac Lir verbannt und ihr das Christentum gebracht habe; diese wurde mit gereimter englischer Übersetzung 1778 gedruckt. Aus dem Jahre 1760 hat man noch ein anderes Gedicht über die Insel und eins über ein Seetreffen zwischen dem Engländer Elliot und dem Franzosen Thurot. Aus dem 18. Jahrhundert stammt auch ohne Zweifel die Elegie auf den 1662 hingerichteten Patrioten William Donn Christian, ebenso einige nautische Gedichte. Es fehlt dieser mannischen Poesie an Schwung: die Teuerung des Tabaks, die Kartoffeln und der Hering werden besungen, und zu einem Trinkliede aus älterer Zeit gesellen sich neuerdings Temperenzlerlieder. Auch die Hochzeitsgedichte, die Erörterungen zwischen Vater oder Mutter und Tochter, oder zwischen dem jungen Manne und dem Mädchen, sind hausbacken genug. Aber die Not des Lebens gestattet diesem 'lieben kleinen Man' (*Mannin veg veen*) keinen hohen Flug der Phantasie. Auch die Liebeslieder, unter denen es anstößige geben soll, sind selten der Ausdruck des Glückes; doch mögen viele verloren gegangen sein, denn das hübscheste *ec ny fiddleryn* wurde erst vor einem Dezennium vom Untergange gerettet. Der Dichter beklagt sich darin bitter über ein Mädchen, das ihm einst Treue geschworen hat; aber er hat keinen Zeugen als nur den Walnußbaum, unter dem sie saßen.

Die Literatur zu bereichern hat man einiges aus dem Englischen übersetzt, so ein Ungenannter im 18. Jahrhundert mehrere auf die Insel bezügliche Gedichte des Archidiakonus Rutter (zwischen 1641 und 1650) und Th. Christian 1796 einzelne Teile aus Miltons Verlorenem Paradiese.

Die Manxmen haben ihren Anteil an den Märchen des gälischen Stammes, doch sind sie in der Ursprache nicht gesammelt und es ist ihnen mehr Skandinavisches und Englisches beigemischt als bei den Iren oder Schotten. Von den Sprichwörtern, die man im Manx hat, sind wohl einige auf der Insel selbst gefunden. Die Einfalt und Armut der mannischen Bevölkerung lieferte einen vorzüglichen Boden, in dem die Geister und Gespenster, Heilige und Dämonen, Feen und Kobolde, Riesen, Zauberer und Hexen und der Aberglaube jeder Art Wurzel fassen und gedeihen konnten. Der Phynnoddaree und der Glashtin sind mannische Schöpfungen; indes sind die Quellen des Folklore hier getrübter als anderswo. Folklore

## Literatur.

### I. Die schottisch-gälische Literatur.

S. 98. J. STUART, The Book of Deer, Edinburgh 1869 (Spalding Club 25); vgl. WH. STOKES, Goidelica p. 106ff.; AL. MACBAIN in den Transactions of the Gaelic society of Inverness XI. 1885, p. 137ff. — AL. CAMERON, Reliquiae celticae, Texts, papers, and studies ed. by AL. MACBAIN and J. KENNEDY, Vol. II. Inverness 1894. — J. CARSWELL, The Book of Common Order ed. by TH. MACLAUCHLAN, Edinburgh 1873.

S. 99. The Dean of Lismore's Book, a selection of ancient Gaelic Poetry from a Ms. collection made by Sir JAMES MACGREGOR, ed. by TH. MACLAUCHLAN, Edinburgh 1862. Dazu Reliquiae celticae, Vol. I. 2—109. Vgl. Zeitschrift für celtische Philologie I. 294 ff.

S. 99. The Poems of Ossian, in the original Gaelic, with a literal translation into Latin by R. MACFARLAN, together with a dissertation on the authenticity of the poems by Sir JOHN SINCLAIR (Highland Society's edition), London 1807, 3 voll. Die zweite Ausgabe von E. MACLAUCHLAN 1818, die dritte von TH. MACLAUCHLAN 1859, die vierte in zwei Bänden mit englischer Übersetzung von A. CLERK 1871. — Report of the Committee of the Highland Society of Scotland appointed to inquire into the nature and authenticity of the Poems of Ossian. Drawn up by H. MACKENZIE, Edinburgh 1805.

S. 101. J. F. CAMPBELL, Leabhar na Feinne Heroic Gaelic ballads, London 1872. Dazu Reliquiae celticae, Vol. I 1892; Transactions of Inverness XIII. 269 ff., XIV. 314 ff.; L. C. STERN, Die ossianischen Heldenlieder in der Zeitschrift für vergl. Literaturgeschichte N. F. VIII. 1895 p. 51 ff. 143 ff. (Transactions of Inverness XXII. 257 ff., Zeitschrift für celtische Philologie V. 550 ff.)

S. 103. The Fernaig Manuscript in den Reliquiae celticae, Vol. II 1—137 (1894); teilweise transkribiert von G. HENDERSON, Leabhar nan Gleann, Inverness 1898; vgl. Transactions of Inverness XI. 30 ff., Zeitschr. f. celt. Philol. II. 566 ff. — R. MACDONALD, Comhchruinneachidh orannaigh Gaidhealach, Edinburgh 1776 (Glasgow 1809); J. GILLIES, A collection of ancient and modern Gaelic poems and songs, Perth 1786; A. and D. STEWART, A choice collection of the works of the Highlands Bards, Edinburgh 1804; P. TURNER, Comhchruinneachadh do dh'orain taghta ghaidhealach, Edinburgh 1813; J. MACKENZIE, The Beauties of Gaelic Poetry, Glasgow 1841 (Hauptwerk); D. MACPHERSON, An Duanaire, Edinburgh 1868; A. MENZIE, Comhchruinneacha do dh'orain thaghta Ghaidhealach, Glascho 1870; ARCH. SINCLAIR, The Gaelic Songster, Glasgow 1879; A. MAGLEAN SINCLAIR, Clarsach na coille, Glasgow 1881; Derselbe, The Glenbard Collection of Gaelic poetry, Charlottetown 1890; The Gaelic Bards from 1411 to 1715, ibid. 1890; from 1715 to 1765, ibid. 1898; The Maclean Bards, ibid. 1898. 1900, 2 voll. (vgl. Transactions of Inverness XXIV. 259 ff.); A. MACDONALD, The Uist collection, Glasgow 1894.

S. 104. Gaelic historical songs (Scottish Review XVIII. 301—341), 1891.

S. 105. ALASTAIR MAC DHONUILL, Ais-eiridh na sean chanoin albannaich, Edinburgh 1751. — Von den Gedichten AL. MACDONALDS, R. DONNS, D. MACINTYRES, WILL. ROSS' u. a. sind in Edinburg häufiger Sonderausgaben erschienen. Übersetzungen bieten TH. PATTISON'S Selections from the Gaelic Bards, Glasgow 1866 (zweite Ausgabe 1890).

S. 107. Orain le ROB. DONN. Songs and poems in the Gaelic language, Edinburgh 1829, von dem Lexikographen MACINTOSH MACKAY († 1873) herausgegeben (vgl. Quarterly Review XLV. 1831 p. 359 ff., J. G. LOCKHART's Anzeige); 2. Auflage, Edinburgh 1871; 3. vermehrte

Ausgabe von H. Morrison, Edinburgh 1899. 4. weniger vollständige Ausgabe mit Melodieen von A. Gunn und M. Macfarlane, 1899.

S. 108. J. F. Campbell, Popular tales of the West-Highlands orally collected, with a translation, London 1860. 1862, 4 voll. zweite Ausgabe, Paisley 1890—1893. — Waifs and Strays of Celtic Tradition. Argyllshire Series, London 1889—1895, 5 voll.

S. 108. D. Mackintosh, A collection of Gaelic proverbs, and familiar phrases, Edinburgh 1785, der vielvermehrten Bearbeitung von Al. Nicolson, Edinburgh 1881, zugrunde liegend. — Al. Carmichael, Carmina gadelica, Edinburgh 1900, 2 voll.

S. 109. Caraid nan Gaidheal; aireamh taghta de sgriobhaidhnean Tormoid Macleoid (ed. Arch. Clerk), Glasgow 1867.

S. 109. J. Reid, Bibliotheca Scoto-celtica; or, an account of all the books which have been printed in the Gaelic language, Glasgow 1832.

## II. Die Manx-Literatur.

S. 110. The Manx Society's Publications, Vol. I—XXXI. 1859 ff., wovon namentlich Bd. 16. 20. 21 Texte in der Manx-Sprache enthalten.

S. 110. The Book of Common Prayer in Manx Gaelic edited by A. W. Moore, assisted by J. Rhys, London 1895, 2 voll. Eine neue Übersetzung mit neuer Orthographie erschien 1765 (spätere Ausgaben 1810. 1842), während eine irische 1712 gedruckt wurde. — Manx Carols, translated into English, Isle of Man 1891 (von A. W. Moore herausgegeben).

S. 111. Ch. Vallancey, A vindication of the ancient history of Ireland, Dublin 1789, p. 510. 549 ff. — A. W. Moore, Manx Ballads and Music, Douglas 1896. — E. Farquhar, Skeealy Aesop, Douglas 1901.

S. 112. A. W. Moore, The Folklore of the Isle of Man, Douglas 1891.

## C. DIE KYMRISCHE (WALISISCHE) LITERATUR.

Von

Ludwig Christian Stern.

Quellen und Studium.

I. Die Quellen der Literatur. Die Literatur der Cambrer (Cymry) oder Waliser (Walen) ist im allgemeinen nicht so alt, wie die irische. Denn von der altcambrischen Sprache sind fast nur Glossen zu lateinischen Werken erhalten; und so große Pergamentcodices aus dem Mittelalter wie die irischen aus dem 11. bis 15. Jahrhundert besitzen die Waliser fast gar nicht. Trotzdem ist ihre Literatur, von der vieles gedruckt ist und mehr noch in den Handschriften liegt, so umfangreich, daß in dieser Skizze ihr Gang nur im allgemeinen verfolgt, die Hauptnamen, die ihre Epochen bezeichnen, genannt und die fremden Einflüsse, die gewirkt haben, hervorgehoben werden können.

Wohl die wertvollsten Schätze der walisischen Literatur sammelte im 17. Jahrhundert der Antiquar Robert Vaughan auf Hengwrt bei Dolgelly (1592—1666); es sind dieselben, die sich jetzt im Besitze der Familie Wynne in Peniarth befinden. Andere Handschriftensammlungen sind im Britischen Museum, in Oxford, Mostyn Hall, Cardiff, Llanstephan und an anderen Orten. Die ältesten und wichtigsten Codices sind das Schwarze Buch von Carmarthen, eine Gedichtsammlung aus dem Ende des 12. Jahrhunderts; das Buch Aneurins aus der Mitte des 13. Jahrhunderts; das Buch Taliessins aus dem Ende des 13. Jahrhunderts; das Weiße Buch des Rhydderch in Peniarth aus dem 14., teilweise 13. Jahrhundert; das Rote Buch von Hergest, Prosa und Poesie enthaltend, jetzt in Oxford, aus dem 14. Jahrhundert und das Buch des Anachoreten von Llandewivrewi von 1346 ebendaselbst.

Die erste Anregung zum Studium der walisischen Literatur ging wiederum von Macpherson aus, dessen ossianischen Gedichten Evan Evans gen. Ieuan Brydydd Hir (1730—1789) einige authentische Stücke der älteren walisischen Barden gegenüberstellte. Dieser Gelehrte hat auch der Herausgabe eines Corpus der walisischen Literatur, wie es 1801 unter dem Titel Myvyrian Archaiology erschien, gewissermaßen vorgearbeitet.

Die ältesten Gedichte.

II. Die ältesten Denkmäler der Literatur. Es ist von kymrischer Literatur nichts älteres erhalten als die Gedichte, die den Barden des 6. Jahrhunderts Aneurin, Taliessin und Llywarch Hên zugeschrieben werden. Das sind vor allem Schlachtgesänge mit Beziehung auf die

Geschichte des 6. bis 7. Jahrhunderts, mit vielen Namen von Personen und Örtlichkeiten. In einigen wird der Fürst Cunedda erwähnt, in anderen der Fürst Arthur, der über die Sachsen in zwölf Schlachten siegte und in der Schlacht von Camlan gegen Medraut fiel, und häufiger noch Urien Reged, der Fürst des Nordens. Aber diese Sagenhelden treten uns in fragwürdiger Gestalt entgegen, denn der Stil der Bardenlieder ist dunkel und orakelhaft, wie denn auch wirkliche Prophezeiungen nach den Ereignissen daruntergemischt sind. Das altertümlichste Gedicht ist das viel besprochene, Gododin betitelte des Aneurin, in dem jedoch keine rechte Einheit ist. Der früheste Teil würde sich nach W. J. Skene auf die achttägige Schlacht zwischen Gododin und Catraeth am Firth of Forth beziehen, wo die Briten und Scoten unter Aidan dem Könige von Dalriada gegen die heidnischen Sachsen und Pikten kämpften (das 'bellum Miathorum' Adamnans). Ein anderer Teil wurde erst nach 642 hinzugefügt, und ob mehrere *gorchan* betitelte Stücke überhaupt zu Aneurins Gedicht gehören, bleibt zweifelhaft. Taliessin war der Barde des Urien Reged: „Möge ich niemals wieder lächeln, wenn ich Urien Reged nicht preise", war sein Wort. Ihm werden die meisten Gedichte beigelegt, außer panegyrischen auch religiöse und mystische, ein Gedicht über den Wind und eins über den Met, ferner über die zehn ägyptischen Plagen, über Alexander den Großen und andere Betrachtungen. Um 1600 entstand eine 'Geschichte Taliessins' (*Hanes Taliessin*), in der man eine Anzahl dieser Gedichte dem Verständnis näher zu bringen suchte und andere unter seinem Namen beifügte. Llywarch Hên tritt von den drei Dichtern am deutlichsten hervor: er ist melancholisch und sententiös. Von Husten und Alter, Krankheit und Gram gedrückt, betrauert er seine Söhne, die in der Schlacht gefallen sind; er beschreibt die Öde des Winters, und auch der Sommer stimmt ihn nicht froh, wenn er seine Krücke betrachtet. Viele Gedichte, namentlich im Schwarzen Buche, sind religiös, Lobpreisungen Gottes, der Dreieinigkeit, Christi; auch ein Gespräch zwischen Seele und Körper kommt vor.

Es ist ausgeschlossen, daß diese Gedichte in der überlieferten Form dem 6. Jahrhundert entstammen. Ihre Sprache ist jünger, als die zweier kleiner Poeme aus dem 9. Jahrhundert, die in einen lateinischen Codex des Juvencus in Cambridge eingeschrieben sind. Abgesehen von den Beziehungen auf viel spätere Ereignisse in einzelnen Gedichten, finden sich in anderen gelehrte Anspielungen, z. B. auf Beda, die Distichen Catos, allerlei Theologica wie die vier Evangelisten als die Stützen der Welt u. a. Ein Gedicht betrifft eine irische Sage, die Totenklage auf Cúróí mac Dáire. Viele Gedichte sind zwar in der ältesten walisischen Strophe, der Terzine (*triban* oder *englyn milwr*), abgefaßt, mehr aber in den späteren Bardenmetren und auch die irische Rannaigecht kommt vor. Die ältesten Gedichte von Wales führen uns in eine Zeit, wo das Bardentum bereits völlig ausgebildet war: es wird 'die Gewohnheit der britischen Barden'

(*gnawt beird o Vrython*) erwähnt und ihre Abweichung vom guten Geschmacke getadelt. Man muß sich daher der Meinung anschließen, wonach diese ältesten Poesieen dem 12. Jahrhundert näherstehen, als dem 6., und daß sie vielleicht dem 10., 11. und 12. Jahrhundert angehören. Ein Zwiegespräch zwischen Taliessin und Myrddin ist weder von dem einen, noch von dem anderen verfaßt, und daraus folgt, daß jene alten Dichter, wie bei den Iren z. B. Columcille und später Oisín, poetische Figuren geworden sind, unter deren Namen die Barden und Genealogen der späteren Jahrhunderte ihre Gedichte gestellt haben. Was insbesondere Myrddin oder Merlinus betrifft, den die Historia Brittonum noch nicht kennt, so ist er eine durchaus fabelhafte Person, die bald mit dem wahrsagenden Knaben Ambrosius verwechselt wird und bald als Merlinus Silvester (Myrddin Wyllt ab Morvryn) halb Krieger halb Dichter ist. In der Mitte des 12. Jahrhunderts wurde es üblich, diesem 'homo fatuus' politische Gedichte von gesuchter Dunkelheit beizulegen, zur Zeit als Johannes Cornubiensis eine kornische Prophezeiung der Art in lateinische Hexameter übertrug und als Giraldus Cambrensis den Spuren solcher Fiktionen eifrig nachging. Dergleichen sind *Avellen peren* 'Lieblicher Apfelbaum', *Oián a parchellan* 'Eiapopeia mein Schweinchen', die Synchronismen (*Cyvoesi*) Myrddins und seiner Zwillingsschwester Gwendydd, seine Stimmen aus dem Grabe und solch 'skimble-skamble' Zeug mehr, an dem man einige Jahrhunderte Wohlgefallen fand, so daß es noch den Unwillen eines großen Dichters erregte.

Die Gesetze.

Ein höchst bedeutendes Denkmal der alten Kultur der Waliser sind die Gesetze, die der König Hywel Dda (907—948), mit Benutzung älterer von dem sagenhaften Dyvnwal ab Moelmud, durch eine Anzahl der fähigsten Männer des Landes, unter Mitwirkung der Geistlichkeit, im Weißen Hause am Tâv beraten und ausarbeiten und, nach weniger glaublicher Nachricht, durch den Papst sanktionieren ließ. Der ursprüngliche Codex ist nicht erhalten geblieben, aber es beruhen darauf drei Gesetzbücher des 11. und 12. Jahrhunderts, die für die drei Teile des Landes aufgestellt sind: der Codex Venedotianus für Nordwales, der Demetianus für Südostwales und der Gwentianus für Südwestwales. Der erste, der dem Iorwerth ab Madog zugeschrieben wird, ist in einer der ältesten walisischen Handschriften, dem Schwarzen Buche von Chirk (ca. 1200), überliefert, kann aber erst nach der Zeit des darin erwähnten Bleddin ab Cynvyn († 1073) verfaßt sein. Der Demetianus weist auf die Zeit des Fürsten Rhŷs ab Gruffydd in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zurück. Der Gwentianus nennt Cyvnerth und seinen Vater Morgenau als seine Urheber. Es gibt auch noch sehr alte lateinische Fassungen der Gesetze. Einen apokryphen Charakter haben die Gesetzsammlungen aus späterer Zeit, namentlich aus dem 15. Jahrhundert, als das einheimische Recht längst außer Kraft und seit Eduard I. 1284 durch die Statuta de Rothelan ersetzt war. Die Gesetzbücher zerfallen in drei Teile: das Recht

des Königs, das Landrecht und das von Iorwerth hinzugefügte Prüfungsbuch (*llyvyr prav*). Wenn sie auch vielleicht nicht ohne Einfluß der angelsächsischen Gesetze entstanden sind, so geben sie doch durch ihre genaue Abgrenzung der Rechte und Pflichten von dem praktischen Verstande der Gesetzgeber einen hohen Begriff.

Die ältesten Mären der Cymry bieten in der Form, in der sie in das 14. Jahrhundert gelangt sind, die allbekannten Mabinogion. Man hat sich gewöhnt, damit elf Erzählungen zusammenzufassen, die in dem Roten Buche von Hergest und in dem Weißen des Rhydderch vorkommen und nach dem ersteren ediert sind. Aber der Titel *mabinogi* 'disciplina' gebührt eigentlich nur den vier ersten dieser Erzählungen, die einem *mabinog* oder Bardenschüler zu kennen nötig waren. Diese vier Erzählungen (die einzelne wird *cainc* 'Zweig' genannt) mit ihren Helden Pwyll, Branwen, Manawyddan und Math, sind echt kymrisch und aus lokalen Legenden zusammengefügt. Sie haben viel Wunderbares, aber lassen auch ein eigenes Geschick der Erzählungskunst erkennen. Nicht so urwüchsig wie das Mabinogi erscheinen der Traum des Maxen Wledig, Llud und Llevelys mit den drei Plagen Britanniens und der Traum des Rhonabwy. Die letztgenannte Erzählung, eine artige bardische Erfindung, die kein Mensch 'ohne Buch' vortragen kann, ist nicht vor der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden, da Madog von Powys, der Verbündete Heinrichs II. 1158, darin erwähnt wird. Sehr merkwürdig ist weiter die Erzählung von Kulhwchs Werbung um Olwen, da sie aus der alten Sagenfülle der Cambrer und Gälen so vieles zusammenträgt, in einigem bestens zur Historia Brittonum stimmend, in anderem darüber hinausgehend. Man ist erstaunt, hier Arthur, den 'dux bellorum' des 6. Jahrhunderts, wiederzufinden als einen König, der in Caerlleon ar Wysc Hof hält, mit der Königin Gwenhwyvar, seinem Bischof, seinem Pförtner, dem Haudegen Kai und den anderen Helden der nachmaligen kornischen Tafelrunde. Frau Aventiure ist unablässig geschäftig gewesen, die Gestalt Arthurs auszubilden, und wahrscheinlich haben alle drei britannischen Stämme einen Anteil daran; denn noch zu Giraldus' Zeiten konnten sie sich unschwer miteinander verständigen. Wieviel jedem Lande von der 'matière de Bretagne' gehört, wird sich nicht entscheiden lassen; aber daß die Franzosen sie von den Bretonen empfangen haben, ist schon aus den Eigennamen über jeden Zweifel festgestellt. Und dann ist der ritterlich romantische Geist, womit sie ein Christian von Troyes verschönt hat, mit den Anglonormannen wieder zu den Walisern gedrungen, die sich so die Romane von Owain mit dem Löwen, Peredur oder Parzival und Geraint oder Erec in vollendeterer Form angeeignet haben, kunstvoller und in der Charakterisierung feiner, so daß man Personen wie Kai oder Arthurs Pförtner, die schon in den ältesten Gedichten vorkommen, kaum wiedererkennt.

Die mythologische Deutung, die einige der ältesten walisischen Sagen erfahren haben, müssen auf sich beruhen, und in die verschlungenen

Wege des Folklore können wir sie nicht verfolgen. Aber die alten Verbindungen, die die walisische Epik mit der irischen gehabt hat, drängen sich immerfort auf. Die Erzählung von Branwen spielt nach Irland hinüber und das darin vorkommende eiserne Haus findet sich schon in der irischen Sage Mesca Ulad. Manawyddan ist der alte irische Zauberer Manandán, und an Arthurs Hofe erscheint Conchobar mac Nessa. Arthurs Schwert Caledvwlch ist der *caladbolg* des Iren Fergus, und das Geschoß mit Widerhaken im Kulhwch der *gae bolga* Cúchulinns. Das ebendort erwähnte Gebot, daß der Fremde ins Haus, das er betritt, eine Kunst mitbringen müsse, ist so gut irisch wie 'das Mahl für fünfzig', das ihm vorgesetzt wird. Die drei Farben der Geliebten Peredurs (rabenschwarz, blutrot und schneeweiß) sind uns aus der irischen Sage von Nóisi und Deirdre bekannt. Das walisische *tynghet* ist das irische *geis*, das Tabu, das in den gälischen Märchen eine so große Rolle spielt. Die walisische Erzählung kennt die fünf Provinzen Irlands (*pump rann Iwerdon*), in denen die Runde gemacht wird (wal. *cylchaw* = ir. *cuartugud*), aber auch den Shannon (Llinon), Garselut (Geir selut), Sescenn Uairbheoil (Esgeir Oervel), sowie im Rhonabwy die weißen Lochlanner oder Norweger (ir. *Findgenti*) und die schwarzen Dänen (ir. *Dubgenti*). So mancher Zug in der normannischen und romanischen Sagenüberlieferung trägt noch die Marke des irischen Ursprungs. Die Sage vom Mantel, die den Walisern verloren gegangen ist und nach ihrer Wanderung durch Europa im 15. Jahrhundert nach Irland kam, ist dahin zurückgekehrt, von wo sie ausgegangen war, wenn sie nämlich nichts anderes ist, als die von Moranns Halsband. Das Glashaus oder 'urbs vitrea', in das Melwas die geraubte Guennuwar brachte, oder das *tŷ gwydr*, in das der Zauberer Myrddin seine Buhle steckte, ist der *grianan* mit Glasfenstern, den das irische Märchen von Étáin kennt; es kommt auch in Tristans Geschichte vor, ebenso wie die Botschaft durch ein Holzstück, das den Bach hinunterschwimmt; dieses gebraucht schon Oisín in einer Erzählung des Dinnshenchas. Sir Gawains Abenteuer mit dem grünen Ritter ist ganz ähnlich dem letzten Teile der Fled Bricrend und seine Heirat mit der verwandelten Hexe findet sich im Cóir anmann. Im Lancelot du Lac durchsticht König Arthur den Medraut durch und durch, so daß man das Loch sogar in seinem Schatten sieht (was Dante erwähnt) — das ist eine irische Hyperbel, die bei den Senchaid häufig wiederkehrt.

Manche arthurische Legenden, die die Barden wohl kannten, sind als Erzählungen nicht erhalten geblieben; dazu gehören Arthurs oder Kais Kampf mit dem Seeungeheuer Paluc, die Geschichte von Creirwy und Garwy u. m. a. Auch Tristan und Isolde findet sich nur unvollständig in zwei Cardiffer Handschriften, von denen die ältere erst aus dem 16. Jahrhundert stammt. Von dem normannischen 'Roman du Quête du Saint Gréal' des Walter Mapes und von dem Perceval le Gallois besitzt man eine alte walisische Übersetzung.

III. Die ältere Bardenpoesie und Prosa. Die Blütezeit der Bardenpoesie fällt unter die Regierung der einheimischen Fürsten des 12. und 13. Jahrhunderts. Ihr gelten Aneurin und Taliessin als die großen Vorbilder und der Kessel der Ceridwen ist ihr castalischer Quell (*pair awen*). Aber Arthur und die Helden und Schönen des romantischen Sagenkreises haben bestimmtere Formen angenommen. Die Barden lebten an den Höfen der Könige und Fürsten von Wales und ihre Gesänge sind daher für die Geschichte von Owain Gwynedd (1137 bis 1169) bis zu Llewelyn ab Gruffydd, unter dem das Land seine Selbständigkeit verlor, von einiger Bedeutung. Eulogieen und Elegieen bilden den größten Teil dieser Poesie. Sie berichten von inneren und äußeren Kämpfen und von Schlachten, die die Flüsse färben und die Raben froh machen; sie feiern die Tapferkeit, Gastlichkeit und Freigebigkeit der fürstlichen Gönner; auch der Festtrunk wird besungen, und bekannt ist eine Ode über das Trinkhorn *Hirlas*, worin der Fürst von Powys Owain Cyveiliog selbst († 1197) seiner Getreuen gedenkt. Von den Lobrednern des Owain Gwynedd sind Cynddelw 'der große Dichter' und Gwalchmai die berühmtesten. Hervorragend sind auch Llywarch ab Llywelyn gen. Prydydd y Môch, der Barde Llywelyns des Großen (1194—1240), und Davydd Benvras. Gruffydd ab yr Ynad Côch ist der Dichter einer bewunderten Elegie auf den letzten Fürsten Llewelyn; ein Gesang der Klage sind auch 'die Monate' von Gwilym Ddu. Den Gedichten ist ein Zug der Frömmigkeit eigen, indem sie meist mit der Anrufung Gottes anheben und mit einem Gebet um die ewige Seligkeit schließen. Auch sind religiöse und erbauliche nicht wenige darunter, und Elidr Sais zeichnet sich in der Gattung aus. Der Stil dieser Barden, den Th. Grey geschickt nachgeahmt hat, ist erhaben, nicht mehr so dunkel wie der der ältesten, aber doch mit dem schweren Tritt ihrer Metra nicht leicht und natürlich. Terzinen werden nur noch selten gedichtet, aber die langen Strophen mit den durchgehenden Endreimen und ihren Alliterationen und Binnenreimen sind in diesen pindarischen Gesängen für den freien Ausdruck des Gedankens immer noch eine Fessel.

Keiner der alten Barden ist so leicht und gefällig wie Hywel, der Sohn des Owain Gwynedd. Er sagt, was er liebt und haßt. Er haßt England mit seinen Listen. Er liebt seine Heimat mit ihren Küsten, Bergen und Tälern, ihren Feldern und Wäldern; er liebt ihre Burgen, Krieger und Rosse, ihre Jagden und schönen Frauen. Einmal klagt er über eine 'Schwester' mit holdem Lächeln und reinem Kymrisch, deren schlanke Glieder durch den blauen Schleier schimmern, weil ihre Sprödigkeit ihm das Herz bricht. Ein andermal rühmt er sich seiner Erfolge bei den Gwenlliant, Gwervyl, Lleucu, Nêst, Hynydd — er hält in seiner Aufzählung inne: „es ist gut, daß die Zähne die Zunge einschließen“ (*ys da deint rac tavawt*). Hier ist in die walisische Poesie ein Element eingedrungen, das die Alten nicht kannten, das Liebes-

lied, das weder in Wales noch in einem anderen keltischen Lande erfunden ist.

Mittelwalisische Prosa.

Je mehr die Waliser im 13. und 14. Jahrhundert mit dem Auslande in Berührung traten, desto mehr steigerte sich das Bedürfnis, den Gesichtskreis zu erweitern und die Literatur mit Werken der Belehrung und Unterhaltung zu bereichern. In der Theologie hatte man das Hagiologische gepflegt, wovon eine Anzahl lateinischer Acta Sanctorum zeugen. Aber die Heiligen (*Scint*) sind den Walisern ein weiter Begriff: man verstand darunter vornehme Männer christlichen Glaubens, auf deren Genealogie man viel Sorgfalt verwendete, denen man wohl übernatürliche Kräfte beilegte, die aber selten Märtyrer sind. Sie stammen vorwaltend aus Südwales, und Frauen sind wenige darunter. Die ältesten kymrischen Vitae sind das Leben des heiligen David (Dewi), des Schutzpatrons der Waliser, das auf dem von Ricemarchus verfaßten lateinischen beruht, und das des Beuno; aus späterer Zeit ist das Leben der heiligen Gwenvrewi, übersetzt finden sich die Vitae der heiligen Catharina, der heiligen Margareta u. a. Das 'Buch des Teilo' über die Bischöfe von Llandâv und ihre Schenkungen an ihre Kirche ist lateinisch, enthält aber bemerkenswerte Eintragungen in der kymrischen Sprache des 12. Jahrhunderts. Die Waliser besitzen alte Übersetzungen der wichtigsten theologischen Schriften, die im Mittelalter allgemein gelesen wurden, namentlich die Legende von Adam und Eva, die Evangelien des Pseudomatthäus und des Nicodemus, das Leben und den Hintritt der Jungfrau Maria, die Geschichte des Pontius Pilatus, den Traum des Apostels Paulus, das Fegefeuer Patricks von H[enry?] von Saltrey, den Brief des Priesters Johannes, und Adrian und Ipotis, dessen lateinisches Original nicht erhalten ist.

Geschichte.

Auch die Geschichtschreibung der Waliser ist ursprünglich lateinisch. Sie nennen eine Geschichte *Brut* (Historia Bruti) von ihrem angeblichen Stammvater Brutus, dem Urenkel des Trojaners Aeneas, und daher stellen sie die Übersetzung des Dares Phrygius an den Anfang ihrer Historien. Mit ihrer 'Geschichte der Könige Britanniens' treten sie den Iren an die Seite, die ihre Königsreihen über tausend Jahre vor den Anfang der christlichen Zeitrechnung zurückverfolgen. Die kymrische Übersetzung dieses Werkes des Gottfried von Monmouth oder Gruffydd ab Arthur († 1155) ist in vielen Handschriften erhalten, die in Einzelheiten verschieden sind (die älteste liegt in Mostyn Hall); ein Auszug daraus ist das sogenannte Brut Tysilio. Zwei andere Bruts, die gelegentlich dem Caradog von Llangarvan (ca. 1157) beigelegt werden, sind die 'Geschichte der walisischen Fürsten' von 660—1282 und die 'der Sachsen' oder Engländer von 800—1382. Bemerkenswert ist auch das Leben des Fürsten Gruffydd ab Cynan, von dem man einen Text aus der Mitte des 13. Jahrhunderts und eine alte lateinische Übersetzung hat.

Medizin.

Schon in früher Zeit haben sich die Briten mit der Medizin beschäftigt, wie das Fragment eines lateinischen Buches der Heilkunde aus dem

9. Jahrhundert in Leiden lehrt; es finden sich nicht wenige altbretonische Baum- und Pflanzennamen darin. In Wales waren in der Mitte des 13. Jahrhunderts Rhiwallon und seine drei Söhne in Myddvai (in Carmarthenshire) als Ärzte berühmt, und ein ihnen zugeschriebenes Büchlein über Heilmittel und Vorschriften der Hygiene steht im Roten Buche von Hergest. Die Kunst soll sich in dem Geschlechte vererbt haben, und einem Abkömmling, dem Hywel Veddyg ab Rhŷs, der wohl im 17. Jahrhundert lebte, verdankt man ein umfangreicheres Werk der Art. Diesen und anderen Sammlungen von Hausmitteln ist reichlich Aberglaube beigemischt.

Unterhaltung

Außer den arthurischen Sagen wurden manche andere Unterhaltungsbücher übersetzt; dazu gehören die sieben Weisen von Rom, Karl der Große und Roland (die sogenannte Kompilation des 14. Jahrhunderts), Amis und Amiles, Bown von Hamtoun, die Imago mundi des Henry von Huntingdon, die Peregrinatio des Odoricus u. a. Es gibt auch mehrere kleinere walisische Erzählungen (*arcith*), und ein walisischer Äsop scheint schon im 14. Jahrhundert entstanden zu sein.

Die spätern Barden

IV. Die neuere Bardenpoesie. Während sich die Waliser aus der lateinischen und der normannischen Literatur manches aneigneten, erschloß sich ihnen mehr und mehr der romanische Geist. Der hundertjährige Krieg Englands mit Frankreich, der die Völker in nahe Berührung brachte, machte sie nicht nur mit der französischen, sondern auch mit der provenzalischen Literatur bekannt. So ward das dürre Feld des Bardentums mit bedeutenden Anregungen getränkt, und die belebenden Strahlen der südlichen Sonne haben im 14. Jahrhundert eine neue Blüte ihrer Poesie entstehen lassen.

Die Wiedergeburt bezog sich nicht nur auf die Mannigfaltigkeit der Stoffe, auch eine neue Form wurde geschaffen. Unter der Regierung Eduards III., so wird berichtet, verbanden sich die Barden von Nord- und Südwales zu einer dreimaligen 'Eisteddvod dadeni', um die Kunst neu zu beleben und ihre Regeln aufzustellen. Man soll sich namentlich über die Annahme eines siebensilbigen Metrums in einem gereimten Doppelverse geeinigt haben, indem man sich vermutlich das irische *Debide* zum Vorbilde nahm und die Binnenreime und die Alliteration (die *Cynghanedd*) auf Grund der alten Bardenpoesie regelte. Das so geschaffene *Cywydd deu air hirion* wird nun die Hauptform der walisischen Poesie des 14. bis 16. Jahrhunderts, die dadurch in vieler Beziehung gewonnen hat.

Dafydd ab Gwilym

Wenn nicht der Urheber dieser Umgestaltung, so doch der hervorragendste Vertreter der wiedergeborenen walisischen Poesie ist der Minnesänger Davydd ab Gwilym, der im Anfange des 14. Jahrhunderts geboren ist, 1340 auf der Höhe stand und 1368 gestorben ist. Von seinem Leben, das die Späteren zu einem Roman ausgearbeitet haben, weiß man nichts sicheres. Er war von südwalisischer Herkunft und erfreute sich der Gönnerschaft des freigebigen Ivor Hael, des Herrn von Maesaleg in Glamorgan,

so daß er sich scherzhaft seinen *macr* oder steward nennt. Seine Gönner waren auch sein Oheim, der Dichter Llewelyn ab Gwilym Vychan in Emlyn in Cardiganshire, der 1329 starb, und Hywel ab Tudur, der seit 1359 Dechant von Bangor war. Den Kreis seiner Freunde bildeten andere Barden der Zeit, unter ihnen namentlich Madog Benvras († 1370), Gruffydd ab Addav, der 1344 ermordet wurde, Iolo Gôch und Gruffydd Gryg, ein nordwalisischer Dichter, die ihn beide überlebt haben. Es ist eine Reihe von Gedichten erhalten, in denen sich der letztgenannte und Davydd befehden, ein wenig im Ernst, wie es scheint, aber mehr zum Schein nach der Bardensitte, die bis in das 16. Jahrhundert andauert. Sie ist aber ohne Zweifel romanischen Ursprungs, wie denn die Tenzone in Sonetten zwischen Dante und Bicci Forese Donati der zwischen Davydd und Gruffydd Gryg ganz ähnlich ist.

Davydd ist der Dichter der Liebe und so fruchtbar in diesem Fache wie irgendein romanischer oder deutscher Dichter seiner Zeit. Man darf nicht hoffen, aus diesen Gedichten Aufschluß über sein Leben zu erhalten, so lang auch die Liste der von ihm besungenen Schönen ist — von der zärtlich geliebten Dyddgu und der keuschen Nonne bis zu Elen, der Engländerin in Bro Eithindan, die ihm Strümpfe verkaufte, und der Schusterfrau Madrydd. Sie alle werden überstrahlt von Morvudd, der schönen Blondine, der er zwei, nein achtzehn Jahre gehuldigt und hundertundein Lied gewidmet hat — bald schmeichelnd, bald flehend, einmal himmelanjauchzend und das andere Mal zu Tode betrübt. Über ihre Verhältnisse ist nichts festzustellen. Ob sie in Nord- oder in Südwales lebte, ob er wirklich des Glückes vertrauter Stunden bald im Hause der Geliebten und bald im verborgenen Haine teilhaftig geworden ist, ob sie ihn ausgeschlagen hat zugunsten eines häßlichen alten Eifersüchtigen, der einst im Kriege den kleinen Bogen (*y Bwa bâch*) geführt hatte, ob er die Frau entführt und sein Unrecht mit dem Verluste seines Vermögens schwer gebüßt hat — in alledem läßt sich die Wahrheit nicht von der Dichtung scheiden. Wahrscheinlich ist, daß Morvudd ein Kind der Phantasie ist und nicht einmal die gleiche Wirklichkeit gehabt hat wie Beatrice oder Laura. Der Süden ist die Heimat dieses Minnedienstes, dieser ars amandi in allen ihren Einzelheiten.

Da ist der Liebesbote (*llattai*), als welchen der Dichter artig genug allerlei Tiere verwendet — den Rehbock, den Adler, die Waldschnepfe, die Nachtigall, die Lerche, die Schwalbe, die Drossel, die Amsel, den Kuckuck, die Elster, den Birkhahn, den Schwan, die Möwe, den Lachs, die Forelle; oder er vertraut auch seine Klage dem Winde, um sie an Morvudds Bett zu bringen. Das ist der *messatge* der Provenzalen, dessen Rolle Marcabru dem Staren, Peire von Auvergne der Nachtigall und ein anderer der Schwalbe überträgt. In Wales hatte Davydd in der *Llatteiaeth* keinen Vorgänger, denn die bekannten Gedichte des Rhŷs Gôch ab Rhiccerd sind pseudepigraph und um zwei Jahrhunderte jünger. Weiter werden in dem

walisischen Minnedienst Zeichen (*arwyddion*) vereinbart, so wie im provenzalischen die *enseuha* oder *entresenhas*. Das *oed* oder die Zusammenkunft oder das Stelldichein ist es, worum der Dichter unablässig bittet, und es findet in der Regel in einem Laubversteck im Walde statt, seltener im *ghildhus*, wo man Wein trinkt, oder in der Behausung. Doch klagt der Dichter oft genug vor dem Fenster der Geliebten in Regen und Kälte und würde kühn verwegen eintreten, wenn nicht die knarrende Tür, der bissige Hund und die schlaflose Alte ihn verrieten. Unter den Gedichten Davydds finden sich zwei 'Taglieder', wie sie aus unseren eigenen alten Dichtern wohlbekannt sind; der Provenzale nennt sie *Alba* d. h. 'Morgendämmerung'. Da ist vor allem der *Euddig*, der Eifersüchtige, dem Davydd eine so komische Rolle zuerteilt; er kommt aber schon in einem Gedichte des viel älteren Cynddelw vor und entspricht dem oft verhöhnten *Gilos* der Trobadores. Davydd gibt seinem Nebenbuhler auf den Weg nach Frankreich den unchristlichen Wunsch mit, er möge niemals wiederkehren und entweder über Bord geworfen oder von einem guten Schützen niedergestreckt werden. Ähnliches wünscht Guillem Adhamar etwa 130 Jahre früher seinem verhaßten Rivalen im Kriege gegen die Sarazenen.

Wie weit Davydds Kenntnis der fremden Sprachen reichte, läßt sich nicht sagen; daß er Petrarca und Boccazz gekannt habe, ist nicht wahrscheinlich. Iolo Göch nennt ihn einen 'Baumeister der Sprachen' (*pensaer yr ieithoedd*) und Madog Benvras nennt ihn einen 'berühmten Gelehrten' (*doctor clôd*). Des Englischen scheint er mächtig gewesen zu sein und er wendet viele Wörter der Sprache an, weshalb ihn Goronwy Owen, mit Unrecht, wie mir scheint, tadelt. Aber er selbst sagt, daß er kein Sterbenswörtchen Latein auf einem würdigen Pergamen verstehe, was man vielleicht nicht allzu genau nehmen darf.

Davydd war in der Literatur seines Landes wohlbewandert und stand in der Beherrschung der Sprache den alten Barden, wie seine Lob- und Trauergedichte zeigen, nicht nach; auch in der Satire war er so scharf, wie jemals Madog Dwygraig gewesen, seinen Widersacher Rhys Meigen traf er tödlich damit. Die düstere Lehre der Dominikaner war seiner heiteren Lebensauffassung zuwider, wogegen verschiedene erbauliche Gedichte seine aufrichtige Frömmigkeit bezeugen. Dazu war er ein Meister der Tonkunst (*cerdd dannau*), und seine Lieder wurden im Norden und Süden gesungen.

Davydd ist unter den walisischen Barden der mannigfaltigste. Er wendet sich gegen die Putzsucht der Damen, er besingt das Schwert, die Schlaguhr, den Spiegel, seinen Schatten, das Echo. Am größten erscheint er jedoch als der Dichter der Natur. Wo er die Offenbarungen des Unendlichen, die Wunder des Weltalls, die Erscheinungen des Himmels, das Tierleben, die Pflanzen und Bäume betrachtet, setzt er durch die Fülle und Genauigkeit seiner Beobachtungen in Erstaunen. Hier entfaltet er auch den ganzen Reichtum seiner Phantasie und weiß alles zu seinem be-

sonderen Zustande in nahe Beziehungen zu bringen. Man hat 250—300 Gedichte von diesem bedeutenden Manne, die freilich in beklagenswertem Zustande auf uns gekommen sind, durch Interpolation und Unverstand über die Maßen entstellt. Die Arbeit von Jahrzehnten wird nötig sein, um mit seinem Texte einigermaßen ins reine zu kommen.

Seine Nachfolger.

Den patriotischen Gesang belebten am Anfange des 15. Jahrhunderts die Taten des berühmten Owen Glendower. Vor allen des Lobes würdig ist das Gedicht auf den walisischen Kriegshelden von seinem Hausbarden Gruffydd Llwyd ab Davydd ab Einion. Seiner Gunst erfreute sich auch Iolo Gôch, der von den zahlreichen Barden nach Davydd ab Gwilym vielleicht der bedeutendste ist. Er hat nicht nur Owen und sein Schloß Sycharth, wo er wohl aufgenommen wurde, besungen, sondern auch Eduard III., mehrere walisische Kriegsmänner und Edelleute, und hat außer Lob- auch Rügelieder gedichtet. In einigen historischen Stücken gebraucht er nach dem Geschmack der Zeit dunkle Andeutungen und Gleichnisse. Er hat auch ein Gedicht über das Schiff und eins über den Landmann. Als seinen Lehrer nennt er Llywelyn Gôch ab Meurig Hên, der durch seine schöne Elegie auf Lleucu Llwyd bekannt ist, hat sich aber im Liebeslied wenig versucht. Dagegen zeichnet er sich im religiösen Gedicht aus, wo lateinische Hymnen seine Vorbilder waren. Auch eine Bearbeitung der Visio Fulberti, das Gespräch zwischen Seele und Körper, soll ihm gehören. Zwei jüngere Zeitgenossen sind der Theolog wiklefianischer Richtung Siôn Kent, der nicht von der Zunft der Barden war, und Rhŷs Gôch Eryri, der durch die Sprache hervorragt.

Von den Dichtern des 15. Jahrhunderts darf man nicht übergehen Davydd Nanmor in Beddgelert († 1463); Davydd ab Edmund († 1490), der sich im Liebeslied hervortat und ein System der 24 Metra aufstellte; Robin Ddu von der Insel Anglesey; ferner Gutto y Glyn († 1490), der bei dem Abte von Valle Crucis gute Tage sah; Guttyn Owain († 1499), den Historiker und Genealogen; und Lewis Glyn Cothi, der bis 1486 dichtete. Er lobt den Herrn und die Herrin, von denen er Gastfreundschaft und Geschenke empfing, fertigt Hochzeitsgedichte an, preist die Freuden der Tafel, und wie er den Haß gegen die 'Sachsen' und den Krieg predigt, so begrüßt er die Thronbesteigung Heinrichs VII. Tudur.

Unter den Barden des 16. Jahrhunderts steht voran Tudur Aled, ein Franziskaner († 1530), der wie Guttyn Owain von Davydd ab Edmund gebildet war. Er war der Lehrer des Gruffydd Hiraethog († 1564), der vier namhafte Schüler hatte: William Lleyn († 1584?), einen talentvollen Dichter, der mit Owain Gwynedd († 1587?) stritt; William Cynwal († 1588), der im Wettgesange gegen den Theologen Edmund Price († 1624) unterlag; Siôn Tudur († 1602), der einsichtig genug war, die Fehler der Barden zu erkennen; und Simwnt Vychan den Prosodisten († 1606). Thomas Price (1589—1634) gehört mit seinen pointierten Gedichten, obwohl noch im Cywydd dichtend, bereits einer neuen Zeit an.

Die walisischen Barden waren in dieser zweiten Blüte ganz ähnlich wie die provenzalischen Dichter geordnet. Der *bardd* oder *prydydd* 'der Dichter' möchte dem *trobaire* und der *clerwr* 'der fahrende Sänger' dem provenzalischen *joglar* entsprechen. Je mehr der 'Hausbarde' außer Dienst gestellt wurde (aus dem 17. Jahrhundert werden die letzten erwähnt), desto häufiger wurde der Barde zu einem fahrenden Sänger. Es mehren sich mit der Zeit die Gedichte, in denen die Barden um ein Geschenk bitten oder dafür danken, und im Anfange des 17. Jahrhunderts berechnet einer von ihnen, Rhŷs Cain, seine Jahreseinnahme aus seinem *cwrs clera* auf etwa 30 Pfund. Schon der königliche Erlaß von 1586 klagt über 'die unerträgliche Menge' der Barden, und um dieselbe Zeit hatte Gruffydd Roberts eine sehr geringe Meinung von ihnen: mit einem Töpfchen Bier und einem Penny, sagt er, könne man sich ihr Wohlwollen leicht erkaufen.

Grammatik und Prosodie

Daß die Barden, zu deren Ausbildung in den drei *côv* oder Gedächtnisgegenständen außer der Geschichte und der Genealogie die Kenntnis jedes Wortes und jeder Wortsilbe gehörte, ihre Sprache gründlich verstanden, zeigt die Kunst ihrer Verse, die in aller keltischen Poesie ebenso wesentlich wie der Inhalt ist. In ihrer Grammatik oder ihrem Donat (*dwned*) ist der erste Teil, die Formenlehre, auf einem elementaren Standpunkte geblieben, da der zweite, die Prosodie (*cerdd tavawd*) für sie wichtiger war. Es ist eine Legende, daß Geraint Vardd Glas, der unter Alfred dem Großen gelebt haben soll, die Grammatik begründet, und daß Gruffydd ab Cynan († 1137) zu Caerwys die Regeln der Prosodie aufgestellt habe; der Nationalgrammatiker ist vielmehr Edeyrn der Goldzungige (*tavawd aur*) im 12. Jahrhundert. Das 'Dosparth Edeyrn', sein System der 24 Metra, findet sich im Roten Buche von Hergest, und das 1451 von Davydd ab Edmund aufgestellte weicht nur in zwei Metren davon ab. Dieses 'Dosparth Caervyrddin' hatte namentlich in Nordwales Geltung, und nicht erheblich verschieden ist das des Simwnt Vychan, der sich auf Davydd Ddu stützt. Erst 1681 trat Edward Davydd mit einer südwalisischen Metrik (Dosparth Morganwg) hervor, die Edw. Williams als das *Cyvrinach beirdd ynys Prydain* (den Titel hatte Guttyn Owain 1455 für seine Grammatik gefunden) 1829 ediert hat. Zu diesen nützlichen Sprach- und Verslehren haben die Barden des 10. und 17. Jahrhunderts allerlei phantastisches Beiwerk in endlosen Triaden ersonnen, das in dem 'Barddas' des Llywelyn Siôn seine Darstellung gefunden hat. Zu jenen närrischen Erfindungen gehört auch das berühmte *Coelbren y beirdd*, eine altbritische Schrift, die auf Holzstäbe eingeschnitten wurde, und dieser Bardismus und Druidismus hat viele Köpfe verwirrt. Abseits von den Barden arbeitete Gruffydd Roberts seinen Katechismus der kymrischen Sprach- und Verslehre, den er 1567 in Mailand bei Vicenzo Girardini drucken ließ.

Theater

V. Die spätere Literatur. Zu der Zeit, als in verschiedenen Städten Englands die Mysterien und Mirakelspiele in Blüte standen, haben

auch die Waliser die Anfänge eines Volkstheaters gehabt. *Llud a lledrith* 'Zauberei und Erscheinung' soll es geheißen haben und die Bühne mit dem Worte *twmpath* 'Hügel' bezeichnet sein. Der Hauptgegenstand der Spiele war *Ymdaith Crist* 'der Lebenslauf Christi', von dem zwei Teile, 'Herodes und die drei Könige' und 'die Passion' bekannt geworden sind. Das erstere wird dem Iolo Gôch (ca. 1400), das andere dem Iorwerth Vynglwyd († 1516) zugeschrieben. Es sind aber deutlich Bearbeitungen eines englischen Originals und vermutlich aus dem 16. Jahrhundert. Aus den Mysterien entwickelten sich dann im 16. und 17. Jahrhundert Interludi, dramatische Szenen, in denen auch nichtkirchliche Gegenstände behandelt wurden. Eines der ältesten Spiele der Art ist 'der Priester und der Mächtige' (1543), ein anderes 'der verlorene Sohn'. Dann wagte man sich an größere Aufgaben, wie Troilus und Cressida, König Lear, Philipp und Mary u. a. Das Komische ward ein wichtiges Element in den Aufführungen, und die letzten Schwänke, die mitunter in niedrige Sprache verfallen, sind die zahlreichen Interludes von Thomas Edwards, genannt Twm o'r Nant (1738—1810).

Die Dichter der Neuzeit.

Im 17. Jahrhundert erfährt die walisische Poesie eine Veränderung der Form, indem man für die alten silbenzählenden Versmaße (*y mesurau caethion*) die freien (*y mesurau rhyddion*) einführt, die, wie die neuen gälischen, akzentuierende sind. Das ist ihr Merkmal, denn sie bewahren noch eine Fülle der Reime und Binnenreime und haben auch Alliteration. Einer der ersten Dichter der neuen Form ist Richard Hughes (um 1600), unter dessen *Carolau* jedoch auch einige in der irischen Rannaigecht sind (in der 'alten Liederweise' *hên ganiad*, wie sie jetzt genannt wird); und der hervorragendste ist Hugh Morris (1622—1709), der Royalist, der sich in leichter und ernster Lyrik auszeichnet. Die Form des Cywydd mit der Cynghanedd ist aber niemals ganz vergessen und verloren gegangen.

Unter den hundert Dichtern der neuen Zeit ist der bedeutendste Goronwy Owen, der 1723 auf der Insel Anglesey geboren wurde und nach einem verfehlten Leben kaum 50 Jahre alt in Amerika starb. Er hatte eine gelehrte Bildung, verstand das Kymrische in seiner Feinheit (er rühmt seine Mutter, die ihm von früh auf jeden Sprachfehler verbessert habe) und ward nicht müde die Kunst zu lernen. Von seinen wenig zahlreichen Gedichten ist seine Ode auf das jüngste Gericht am bekanntesten. Er ist ein Dichter voll Gemüt, ob er nun, vom Heimweh erfaßt, seine Klage aus der Ferne nach Môn richtet oder die Gestalten des Neides und der Armut zeichnet oder von der Dachstube dem Treiben der Welt zuschaut oder den Freund aufs Land einlädt. Seine Verse haben einen eigenen Zauber, er ist der Liebling seiner Landsleute geworden. Von der Aufzählung anderer Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts müssen wir leider absehen, dürfen aber nicht unerwähnt lassen, daß die Waliser aus fremden Sprachen manche Dichtung übersetzt haben. Es gibt ein kym-

risches Verlorenes Paradies von William Owen Pughe und sogar eine Göttliche Komödie von Daniel Rees.

Neben der Poesie der Barden und der fahrenden Sänger haben Skolien
die Waliser seit alter Zeit die Hauspoesie gepflegt. Wenn man sich der Geselligkeit hingab, wenn Harfe, Pfeife und Viola (*crwth*) ertönten, dann stimmte man auch wohl einen Rundgesang an, in dem jeder das Beste brachte, was er aus dem Gedächtnisse oder dem Stegreife darbieten konnte. Man sang um die Wette, den Text den wechselnden Melodieen der Harfe anpassend. Diese *pennillion*, Einzelstrophen oder Skolia, über alle möglichen Gegenstände sind in der Regel epigrammatisch, oft scherzhaft, mitunter satirischen, am häufigsten aber verliebten Inhalts. Sie sind nicht nur in freien Metren, sondern auch in der schwierigen Form des Englyn üblich. Man hat sie zu vielen Hunderten gesammelt.

Ihr Reichtum an Spruchweisheit zeichnet die Waliser vor vielen Spruchweisheit
Völkern aus. Es handelt sich nicht nur um Sprichwörter, deren sie eine große Zahl besitzen; die Sammlung des Gruffydd Hiraethog erschien schon 1546 und ist neben der Prime des Sir John Prys der erste Druck in der Sprache. Viel zahlreicher sind ihre Triaden (*triocdd*), Sätze der Erfahrung und Belehrung, in denen beständig eine Dreiheit als eine Einheit zusammengefaßt wird. Sie handeln über das Haus und die Familie, den Staat und die Welt, die Cymry und die Sachsen, die Geschichte und die Theologie, die Gesetze und die Moral, die Poetik und die Barden. Die verschiedenen Triadensammlungen werden alten Weisen beigelegt, namentlich dem weisen Catoc, der wohl mit dem Cato der Distichen verwechselt wurde. Aber in Wahrheit sind die Urheber die Barden bis ins 16. und 17. Jahrhundert. Aus früherer Zeit gibt es verhältnismäßig wenige, und diese sind historisch oder mythologisch. Da nun die Triadensammlung der Iren ein höheres Alter hat, nach der Sprache zu urteilen etwa aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts stammt, so ist es wahrscheinlich, daß sie die Gattung, die wohl in der biblischen Sprache und in dem Begriffe der Trinität ihren Ursprung gehabt hat, früher ausgebildet, aber nicht ebenso ausgedehnt haben.

Die neuwalisische Sprache wird mehr geschrieben, als irgendeine Neuere Prosa
andere unter den keltischen Sprachen, auch der Tagespresse dient sie in großem Umfange. Aber nur wenige Prosawerke von dauerndem Werte sind geschaffen. Eine Geschichte Englands von Wilhelm dem Eroberer bis zu Eduard VI. von Elis Gruffydd liegt noch im Manuskript. Ein mittelmäßiges Werk über die alten Briten *Drych y prifoesoedd*, zuerst 1716 erschienen, lieferte Theoph. Evans (1693—1769). Die beste Geschichte von Wales (*Hanes Cymru*) veröffentlichte Thomas Price, genannt Carnhuanawc (1783—1848), im Jahre 1842. Geschätzt werden die Schriften des Mystikers Morgan Llwyd († 1659), von denen das Gespräch der drei Vögel (Adler, Rabe und Taube) von 1613 die bedeutendste ist. Leichterer Art ist eine südwalisische Übersetzung von Jean de Cartignys 'Irrendem Ritter' (?

*marchog crwydrad*), wovon man in Llanwrin eine Handschrift von ca. 1600 hat. Vielleicht das beste Prosawerk sind 'Die Gesichte des Schlafbarden' (*Gweledigaetheu y Bardd Cwsc*) von Ellis Wynne (1671—1734); es ist eine Satire auf die Torheiten der Welt, nach dem Vorbilde der Sueños des Francisco de Quevedo Villegas, aber durchaus auf die walisischen Verhältnisse übertragen. Das Volksmärchen ist in Wales weniger gepflegt worden, doch hat man eine Anzahl Elfenmärchen in kymrischer Sprache gesammelt, und der ausgezeichnete Silvan Evans hat in seinem 'Ystên Sioned' hübsche Beiträge zum Folklore des Landes geliefert.

Bibel und religiöse Literatur.

Das Hauptbuch der Waliser ist die Bibel, deren erste Ausgabe von dem Bischof William Morgan (1547—1604) 1588 erschien. Sie wurde aber durchgehends überarbeitet von Rich. Parry (1566—1623), dem bei der ersten Ausgabe von 1620 der Grammatiker John Davies (1570—1644) zur Seite stand. Auf dieser beruhen die späteren Drucke. Das schon 1567 herausgegebene Neue Testament von William Salesbury und R. Davies ist in Vergessenheit geraten, da es in sprachlicher Hinsicht anfechtbar war. Die kirchliche und religiöse Literatur der Waliser ist umfangreich und wird fortdauernd vermehrt. Auch die religiöse Poesie ist unter der Herrschaft des Methodismus sehr angewachsen, und auf die Singpsalmen von Edmund Price sind zahlreiche Hymnenbücher gefolgt, unter denen die Gedichte von William Williams von Pantycelyn aus der Grafschaft Carmarthen (1717—1791) am höchsten gestellt werden. Allbekannt ist auch 'Die Leuchte der Waliser' (*Canwyll y Cymry*) von Rhŷs Prichard, dem Vikar von Llandovery, gleichfalls in Carmarthenshire (1579—1644); es ist eine Sammlung erbaulicher Gedichte in der Sprache des Volkes, 'leicht zu lernen und leicht zu behalten', worin er viel ins Menschenleben hineingreift und unablässig zum Guten mahnt.

## Literatur.

S. 114. Edw. Lhuyd, Archaeologia Britannica, Oxford 1707; J. G. Evans, die erwähnten Kataloge kymrischer Handschriften; W. Rowland, die erwähnte kymrische Bibliographie (mit Nachträgen in der Revue celtique I. 376 ff. III. 30 ff. 346 ff.). — The Myvyrian Archaiology of Wales collected out of ancient manuscripts, London 1801—1807, 3 voll. (Neudruck Denbigh 1870 in einem Bande); der Titel bezieht sich auf Glyn y Myvyr in Denbighshire, den Geburtsort des Kürschners Owen Jones (1741—1814), der die Kosten der Publikation trug; seine Gehilfen bei der Herausgabe waren Will. Owen (Pughe) und Edw. Williams (Iolo Morganwg); Iolo Manuscripts. ed. by Taliesin Williams, Llandovery 1848 (Neudruck Liverpool 1888), wie alles von Edw. Williams Ausgehende nur mit Vorsicht zu benutzen. — Ferner die obengenannten Literaturgeschichten von Th. Stephens, Th. Wilkins, Rob. Ioan Prys und Ch. Ashton. — Zeitschriften: The Cambrian Register 1796—1818, 3 voll.; Y Greal 1805—1807; Seren Gomer 1814 ff.; The Cambro-Briton 1820—1822, 3 voll.; Transactions of the Cymmrodorion 1822—1843, 2 voll.; The Cambrian Quarterly 1830—1835, 5 voll. Y Traethodydd 1845 ff.; Archaeologia Cambrensis 1846 ff. bis zurzeit; The Cambrian Journal 1854—1864, 11 voll.; Y Brython 1858—1863, 5 voll.; Y Cymmrodor 1877—1905, 18 voll.; Transactions of the Cymmrodorion 1892—1904, 11 voll.

S. 114. W. F. Skene, The Four ancient Books of Wales containing the Cymric poems attributed to the Bards of the sixth century, Edinburgh 1868, 2 voll. Von den vier Codices ist der älteste, das Schwarze Buch von Carmarthen, von J. G. Evans in Faksimile herausgegeben, Oxford 1888. — Th. Stephens, The Gododin of Aneurin Gwawdrydd ed. Th. Powel, London 1888.

S. 116. *Cyfreithyeu Hywel Dda ac ereill*, seu Leges Wallicae ecclesiasticae et civiles, ed. Gu. Wotton, Londini 1736; Ancient laws and institutes of Wales, ed. Aneurin Owen, 1841, fol. und okt.; F. Walter, Das alte Wales, Bonn 1859; J. Rhys and J. Brynmor-Jones, The Welsh people, London 1900.

S. 117. The Text of the Mabinogion and other Welsh Tales from the Red Book of Hergest, ed. J. Rhys and J. G. Evans, Oxford 1887. Die erste Ausgabe mit englischer Übersetzung von Lady Charl. Guest 1838—1849; die zweite mit neuwalisischer Übersetzung von I. Foulkes, Liverpool 1880; deutsche Übersetzung in den Schriften San-Martes, französische von J. Loth, Paris 1889. — Über die vielerörterte Frage der 'matière de Bretagne' vergl. die abschließenden Bemerkungen H. Zimmers in W. Försters Ausgabe der Werke Christians von Troyes Bd. IV p. CIX ff.

S. 119. Ev. Evans, Some specimens of the poetry of the antient Welsh bards, London 1764; Edw. Jones, Musical and poetical Relicks of the Welsh Bards, London 1784 (1794). 1802, 2 voll.

S. 120. W. J. Rees, Lives of the Cambro-British Saints, Llandovery 1853; The Text of the Book of Llan Dav reproduced from the Gwysaney Manuscript by J. G. Evans, Oxford 1894 (erste Ausgabe von W. J. Rees 1840); R. Williams, Selections from the Hengwrt Mss. London 1876. 1892, 2 voll.; J. Morris Jones and J. Rhys, The Elucidarium and other tracts from Llyvyr agkyr Llandewivrewi A. D. 1346, Oxford 1894; The Text of the Bruts from the Red Book of Hergest, ed. J. Rhys and J. G. Evans, Oxford 1890; The life of Griffith ap Cynan (Archaeologia Cambrensis III. XII. 30 ff., 1866). — The physicians of Myddvai, translated by J. Pughe and ed. by J. Williams ab Ithel, Llandovery 1861. — Amis and Amiles, ed. H. Gaidoz (Revue Celtique IV. 201 ff.).

S. 121. BARDDONIAETH DAFYDD AB GWILYM. O gryngoad OWEN JONES a WILLIAM OWEN, Llundain 1789; die zweite Ausgabe mit unbedeutenden Zusätzen und zahllosen Druckfehlern von ROB. ELLIS (CYNDDELW), Liverpool 1873; eine Auswahl von OWEN M. EDWARDS (AB OWEN), Llanuwchllyn (1901). Vgl. Prof. COWELL, Y Cymmrodor II. 101ff.; Annales de Bretagne IV. 387ff.

S. 124. Gorchestion beirdd Cymru, o gasgliad RHYS JONES, Amwythig 1773 (zweite Ausgabe von CYNDDELW, Caernarfon [1864] und eine dritte); O. JONES, Ceinion Llenyddiaeth Gymraeg, London s. a. (1876), 2 voll.; J. FISHER, The Cefn Coch Mss.: two mss. of Welsh poetry, written principally during the XVII$^{th}$ century, Liverpool 1899 (vielfach gekürzt, ne contra bonos mores); Gweithiau Iolo Goch, ed. CH. ASHTON, Croesoswallt 1893 (vgl. Zeitschrift für celt. Philol. II 162ff.); The poetical works of LEWIS GLYN COTHI, Oxford 1837.

S. 125. *Dosparth* EDEYRN DAVOD AUR; or the ancient Welsh grammar, ed. J. WILLIAMS ab ITHEL, Llandovery 1856; GRIFFITH ROBERTS, A Welsh grammar and other tracts, Milan 1567, a facsimile reprint, Paris 1883. — J. LOTH, La métrique galloise, Paris 1900—1902, 3 voll. (vgl. J. MORRIS JONES in der Zeitschrift f. celt. Philol. IV. 106ff.).

S. 125. Caniadeu Cymru yn y mesurau rhyddion, gyda rhagymadrodd ar godiad a datblygiad barddoniaeth rydd yn y Gymraeg, Caerdydd 1905. — W. LEWIS JONES, Caniadau Cymru, Bangor 1897. — GORONWY OWEN, The poetical works, with his life and correspondence, ed. ROB. JONES, London 1876, 2 voll. (Auch Ausgaben in Liverpool und in Llanuwchlyn.)

S. 127. J. JONES, An essay on Pennillion singing, London 1895; vgl. Annales de Bretagne IX. 611ff.; JENKYN THOMAS, Penillion telyn, Caernarfon 1894; Transactions of the Society of Cymmrodorion 1899—1900, p. 106ff. — H. H. VAUGHAN, Welsh proverbs with English translation, London 1889; Extraits des dictons du sage Cadoc (Revue celtique III. 419—442).

S. 128. ELLIS WYNNE, Gweledigaetheu y Bardd Cwsc, dan olygiaeth J. MORRIS JONES, Bangor 1898 (vgl. Zeitschrift f. celt. Philol. III. 165ff.); Y marchog crwydrad steht in y Brython, vol. V. — J. RHYS, Celtic Folklore, Welsh and Manx, Oxford 1901 (vgl. Zeitschrift f. celt. Philol. III. 605ff.).

S. 128. Über die Ausgaben der Canwyll y Cymry s. Y Cymmrodor XIII. 1ff.

# D. DIE KORNISCHE UND DIE BRETONISCHE LITERATUR.

Von

Ludwig Christian Stern.

## I. Die kornische Literatur.

I. Die ältesten Denkmäler der Sprache. Cornwall, das schon seit dem 10. Jahrhundert zum englischen Königreiche gehört, hat seine keltische Eigenart am frühesten verloren und konnte sich dem Einflusse der herrschenden Bevölkerung am wenigsten entziehen. Hier gab es keine Barden an den Sitzen der Fürsten und Edelmänner, und so sind die Bergleute und Fischer des rauhen Gebirgslandes geistig arm geblieben. Indes hat man einige Zeugnisse dafür, daß die Literatur der Cymry auch nach diesen sprachverwandtesten Nachbarn eine Wirkung ausgeübt hat und daß sie im Mittelalter nicht ohne alle Kultur gewesen sind. Von den nur sprachlich bemerkenswerten Aufzeichnungen sehen wir ab, aber Edw. Llwyd hörte im Lande noch einen Vers in der alten Form des 'Englyn milwr', und R. Carew erwähnt in seinem Survey of Cornwall 1602 das mit solchen Terzinen vielleicht zusammenhängende 'three man's song, cunningly contrived for the ditty, and pleasantly for the note'. Wir haben noch einzelne Worte aus einer kornischen 'Prophetia Ambrosii Merlini de septem regibus', die Johannes Cornubiensis auf den Wunsch des Bischofs Robert von Oxford um 1170 'juxta nostrum britannicum' in lateinische Hexameter übertrug und kommentierte. Diese aus einer vatikanischen Handschrift von Greith edierte Weissagung betrifft die Zeitgeschichte unter Wilhelm dem Eroberer, seinen vier Söhnen, König Stephan und Heinrich II. Die kornischen Schriften aus der späteren Zeit sind der armorischen Literatur näher als der kymrischen verwandt und fast ausschließlich religiös. Älteste Literatur.

Die Korner haben im Ausgange des Mittelalters, noch früher als die Waliser, die Mysterien gepflegt, und man zeigt im Lande noch die Rounds, die als Spielplätze (*plan an gwarc*) oder Amphitheater gedient haben mögen. Einige Dramen der Art, zu denen die Anregung vielleicht von der Bretagne ausgegangen ist, sind uns erhalten. Dem 15. Jahrhundert gehört eine Mysterien-Trilogie an, deren erstes Stück die Erschaffung der Welt bis zu König Salomo, das zweite die Passion und das dritte die Auferstehung des Herrn behandelt. Die biblischen Stoffe haben manche Zusätze aus den aprokryphen Schriften und aus den Acta Sanctorum erhalten; man nennt die Schauspiele ihrem Ursprunge aus der kirchlichen Liturgie gemäß Ordinalia, weil sie wie die Zeremonie der Messe geordnet Theater

sind. Die Bearbeiter halten sich streng an ihre lateinischen Quellen, sie lassen das Triviale und Phantastische zu, aber es fehlt Geist und Leben und jenes komische Element, wodurch die englischen Mysterien ausgezeichnet sind. Die Bühnenanweisungen sind lateinisch, und die Verse und Strophen haben nur noch zum Teil die Merkmale der keltischen Poesie. Einen hohen Begriff von der kornischen Kunst gibt auch das Leben und der Tod des heiligen Meriadek nicht, ein in Peniarth aufbewahrtes Drama, das 1504 der Dominus Nad. ton (?) zur Aufführung in der Stadt Camborne verfaßt hat. Der Held ist der Bischof Meriadek, der als der Sohn des bretonischen Herzogs Conan 758 geboren wurde, mit dessen Geschichte aber die des Papstes Silvester und des Kaisers Konstantin sowie die Legende von der Mutter, die das Jesuskind aus den Armen Marias nimmt, um ihr eigenes zu erhalten, verwoben sind. Noch jünger ist ein zum Teil nach dem älteren gearbeitetes Mysterium von der Erschaffung der Welt bis zur Sintflut, in das Lucifers Fall, Kains Tod, Henochs Entrückung und Seths Weissagung aufgenommen sind. Man besitzt es in einem Texte, den Will. Jordan von Halston im Jahre 1611 geschrieben hat, und dazu eine Übersetzung des Korners J. Keigwyn.

Andere religiöse Stücke.

An diese religiösen Stücke schließt sich ein erzählendes Gedicht über die Passion in 259 achtzeiligen Strophen, das gleichfalls aus dem 15. Jahrhundert stammt. Es hat mit der Erzählung der Evangelien einige apokryphische Zusätze verbunden. Das Kornische hat keine Bibelübersetzung, und schon 1534 war das Interesse für die Sprache im Lande so gering, daß man es ablehnte, die protestantische Liturgie zu übersetzen. Es finden sich jedoch in kornischer Sprache das Pater, das Credo, die zehn Gebote und einige Kapitel des Alten und Neuen Testaments.

Weltliche Poesie.

II. Reste sonstiger Literatur. Nur wenig ist von sonstiger kornischer Literatur erhalten, und die Bruchstücke zeigen, daß sie nicht bedeutend war. Ein Fragment eines Dialogs, vielleicht aus einem Drama, fand H. Jenner auf der Rückseite einer Urkunde aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts. Unter sonstigen Gedichten befindet sich ein Liebeslied an eine gelbhaarige Schöne, ein Gedicht über den Ehestand von James Jenkins von Alverton († 1710) und eins über das Einpökeln von Heringen. Eine der letzten kornischen Poesieen ist die Elegie E. Llwyds auf Wilhelm von Oranien von 1702. Man hat noch eine Anzahl einzelner Strophen, Maximen und Sprichwörter, die die Neigung zu moralisieren bezeugen.

---

## II. Die bretonische Literatur.

Die älteste Literatur.

I. Die ältesten Denkmäler der Sprache. Mehrere Jahrhunderte, nachdem der Auszug der Britannier von Dumnonia im 5. und 6. Jahrhundert stattgefunden hatte, unterschied sich die Sprache der Armorikaner oder Letewiccion, d. h. der Bewohner von Litavia 'Küstenland' ('semitacentes' die undeutlich sprechenden ist eine alte kymrische Deutung des Namens), nicht

erheblich von der kornischen und walisischen. Obwohl eine alte Literatur der Bretonen, aus der noch der Bardenprophet Guinglan und der ebenso mythische Satiriker Riwal genannt werden, nicht erhalten geblieben ist, so ist es doch nicht zweifelhaft, daß es eine gegeben hat und daß sie den Franzosen die arthurischen Sagen in der ihr eignen Fortbildung vermittelt hat. Die anglonormannische Dichterin des 12. Jahrhunderts, Marie de France, sagt zu ihren epischen Gedichten immer wieder: 'Li Bretun en firent un lai.' Auch aus der poetischen Form der erhaltenen älteren bretonischen Stücke mit den charakteristischen Binnenreimen der mittelkymrischen Poesie (die Penultima reimt mit der Cäsur oder mit zwei Cäsuren des Verses) ist zu schließen, daß die alte Metrik den Bretonen niemals ganz verloren gegangen ist. Indessen ist aus dem Mittelalter außer Namen und Glossen nichts übrig geblieben; die bretonischen Verse in Maistre Pathelin gehören zu dem ältesten, was es in der Sprache gibt, und das Catholicon des Jehan Lagadeuc von 1464 ist der erste Druck aus dem Jahre 1499. Man bezeichnet die Sprache des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als mittelbretonisch, weil 1659 durch den Jesuiten Julien Maunoir eine neue der Aussprache näher stehende Orthographie eingeführt wurde.

Mittelbretonische Denkmäler.

Die mittelbretonische Literatur behandelt nur religiöse Stoffe und hat nichts eigentlich Keltisches an sich. Auch hier pflegte man wie in Cornwall die Mysterien, von denen einige in alten Drucken erhalten sind. Das Leben der heiligen Nonn, der Mutter des walisischen Heiligen Dewi, ist vielleicht das älteste dieser Dramen, da es ganz nach der lateinischen Vita gearbeitet ist. Das Mysterium von der Passion und der Auferstehung, das 1530 erschien, ist nach einem französischen Original verfaßt, und dasselbe ist von dem Mysterium der heiligen Barbara zu sagen, von dem man einen Druck von 1557 hat. Hieran schließt sich ein Leben der heiligen Katharina von 1576, eine Übersetzung aus der Legenda aurea. Die Dramen kennen wie die kornischen keinerlei Einheit und halten sich streng an ihre Vorlagen, nur kleinere Rollen von Handwerkern und Knechten werden gelegentlich eingelegt. Die Kunst der Komposition ist gering und z. B. in der heiligen Barbara ohne Konsequenz. Von der Roheit des Zeitalters zeugt es, wenn der heiligen Nonn vom Könige auf offener Bühne Gewalt angetan wird.

Man hat aus älterer Zeit eine Übersetzung der Horen, ein Gedicht über den Transitus der Jungfrau Maria, ihre 15 Freuden und das *Buhez mabden*, die 1575 erschienen; ferner den 'Spiegel des Todes' von 1509, der 1575 gedruckt wurde; den 'Spiegel der Beichte' von 1621, der ebenso wie 'die christliche Lehre' von 1622 aus dem Französischen genommen ist. Dazu kommen die geistlichen Gedichte des Doctrinal ar Christienian von 1628 und eine Sammlung von Weihnachtsliedern von 1650. Die religiösen Meditationen des J. Cadec über die Messe von 1651 sind wohl die letzte Poesie in der alten Versform.

Das neuere Theater.

II. Das neubretonische Theater. Aus den alten Mysterienspielen, deren Aufführung in Frankreich schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts aufhörte, ist die eigentliche neubretonische Unterhaltungsliteratur des 18. bis 19. Jahrhunderts hervorgegangen; aus dem 17. Jahrhundert stammt nur das Leben des heiligen Antonius. Es war die Blüte des bretonischen Theaters, an der namentlich die dem französischen benachbarten Gebiete der Bistümer Vannes, Tréguier und Saint Brieuc teilhatten. Das Drama (*myster*, *buhez*, *ystoar* und zuletzt *trajedi* genannt) hatte 4 bis 8 Akte und wurde in 2 bis 3 Tagen aufgeführt, besonders zu Weihnachten, in den letzten Tagen des Karnevals, zu Ostern und auf den Jahrmärkten. Den kirchlichen Charakter bewahrte man noch dadurch, daß man es mit dem Gesange des *Veni creator* einleitete.

Die Stoffe der Stücke, von denen nur wenige gedruckt, aber über hundert in abgenutzten Manuskripten erhalten, sind zunächst biblische Alten und Neuen Testaments, wie die Erschaffung der Welt bis zum Tode Noahs, das Leben Jakobs, Moses, Sauls und Davids; das Leben der heiligen Anna, Johannes des Täufers, die Passion und Auferstehung, Peter und Paul und der Antichrist mit dem Streite zwischen Seele und Körper. Zahlreicher noch sind die Vitae der Heiligen, wie Antonius, Alexis, Dionysius, Wilhelm Graf von Poitou, Laurentius und des keltischen Heiligen Gwennolé; auch das Fegefeuer des heiligen Patricius (Louis Ennius) ist darunter. Eine dritte Gattung ist mehr romantisch, wie Genoveva von Brabant, Helena von Konstantinopel, die vier Haimonskinder, Karl der Große und seine Paladine, Orson und Valentin und Huon von Bordeaux.

Diese Dramen sind ausschließlich nach französischen Vorbildern verfaßt, selbst wenn sie keltische Helden wie Arthur behandeln; die Verfasser waren meist *cloër*, d. h. ehemalige Studierende der Theologie und Schulmeister. Es fehlt ihnen nicht an Handlung, sie sind spannend, reich an Abenteuern und Kämpfen; auch die Liebe spielt darin eine Rolle, um über die Trivialitäten und Längen hinwegzuhelfen. Niedere Personen in den Episoden (wie Diener, Henker, Bettler, Handwerker) haben komische Rollen; aber die Grandiloquenz mit Maximen und Sprichwörtern herrscht vor, und zu ihr paßt der Alexandriner, der den Stücken eigen ist und nur mitunter durch achtsilbige Verse abgelöst wird. Ihr sprachlicher Wert ist bei ihrer Vorliebe für französische Wörter nicht groß; aber als die letzten Schöpfungen des mittelalterlichen Theaters, das bei uns nur in Oberammergau noch künstlich am Leben erhalten wird, sind sie merkwürdig genug.

De la Villemarqués Gedichte.

III. Balladen und Lieder. Man wußte außerhalb der Niederbretagne nichts von einer bretonischen Literatur, bis 1839 der Vicomte Th. H. de la Villemarqué (1815—1895) eine Sammlung bretonischer Gedichte mit französischer Übersetzung herausgab, die, obwohl aus mündlicher Überlieferung aufgenommen und mit ihren Melodieen versehen, aus sehr alter Zeit stammen sollten. Es sind außer lyrischen und einigen religiösen Poesieen namentlich

Balladen über Stoffe der früheren bretonischen Geschichte, die bis auf die Zeit der Kreuzzüge, auf Abälard und Heloise, auf Noménoé, die Überschwemmung der Stadt Is, ja bis auf Arthur, den Träumer Merlin und das Druidentum zurückgehen. Aber die Gedichte des Barzaz-Breiz mit ihren 'rimes plates' lassen keine ältere Kunst erkennen und sind im Stile modern. Gründliche Kenner des bretonischen Volksgesanges wie G. Lejean und F. M. Luzel konnten auch leicht nachweisen, daß die Gedichte de la Villemarqués in der gegebenen Form den Bretonen unbekannt sind, daß einzelne Verse, auch wohl hier und dort ein Couplet in seinen Balladen, aber niemals das ganze Stück echt sind. Man braucht nur z. B. die Belagerung von Guingamp oder die Pest von Elliant mit den später bekannt gewordenen authentischen Fassungen zu vergleichen. Es sind Gedichte des Herausgebers, der mitunter eine Anregung aus dem Volksliede empfangen, häufiger aber aus Büchern geschöpft oder frei erfunden hat. Zur Aufklärung des peinlichen Verhältnisses ist schließlich bekannt geworden, daß er mit vorzüglichen Kennern des Bretonischen, wie dem Abbé Henry und dem Abbé Guéguen, zusammengearbeitet hat. Sein Beispiel hat andere verleitet, und J. de Penguern in Lannion, der nach ihm mit vollkommener bona fides sammelte, hat sich von weniger gewissenhaften Helfern täuschen lassen. Von diesen leichten Versuchen ist indes eine Anregung zu ernsteren Leistungen ausgegangen wie ehemals in Schottland in einem ähnlichen Falle.

Volkslieder.

Erst der verdiente F. M. Luzel (1821—1895) veranstaltete eine zuverlässige Sammlung der bretonischen Volkslieder, wovon er 1868 die Balladen (*gwerziou*) und 1890 ff. mit Unterstützung A. Le Braz' die lyrischen Gedichte (*soniou*) veröffentlichte. Erschöpft wurde der Reichtum damit nicht, andere Sammler haben sich angeschlossen, und vieles verdankt man den Druckereien in Morlaix. Das Volkslied wird namentlich in Tréguier und Goëlo gepflegt; aus Vannes ist bisher weniger veröffentlicht und die anderen Gebiete der Bretagne sind ärmer daran. Die Dichter waren vor allen wieder die *cloër* von geistlicher Bildung, aber auch Müller, Weber, Seiler, Holzschuhmacher und Schneider.

Diese Poesie ist nicht alt. Wohl gibt sie ein getreues Bild von den dermaligen Zuständen des bretonischen Volkes, aber sie ist mehr französisch als keltisch, und von den Wörtern der Sprache sind zwei Fünftel französisch. Die *Gwerziou* oder Balladen (complaintes) haben selten historische Stoffe, es sind Dorfgeschichten mit rohen Leidenschaften, Verbrechen und Gewalttaten jeder Art, und ihre Sühne, tödliche Zweikämpfe, Entführung und Verführung, Kindesmord, Heiligenlegenden und Wunder, Erscheinungen, der Teufel und die Schrecken der Hölle, Beichten und Wallfahrten, Barbarei und Aberglauben. Es ist nicht alles in der Bretagne erdacht, vieles stammt aus Frankreich, anderes aus Spanien, auch dekameronische Stoffe werden behandelt. Ein freundlicheres Aussehen haben die *Soniou* oder lyrischen Gedichte; unter diesen sind Liebes- und Ehelieder, Handwerker-, Soldaten- und Matrosenlieder, und neben satirischen auch Kinderlieder,

Weihnachts- und andere erbauliche Lieder. Die poetische Form ist von der französischen nicht verschieden; in der vierzeiligen Strophe ist die Wiederholung eines Verses häufig. Die Bretonen lieben den Tanz und die Musik; die nationalen Instrumente sind der *biniou* und die *bombarde*.

Folklore.

IV. Neuere Literatur. Umfangreich ist die Literatur der bretonischen Märchen, die nach E. Souvestre, Dulaurens de la Barre und Troude namentlich F. M. Luzel und A. Le Braz, meist in französischer Sprache, nacherzählt haben. Besonders zahlreich sind die Legenden über die Heiligen und Thaumaturgen, deren Andenken über das ganze Land zerstreut ist. Auch Seegeschichten sind häufig. Die bretonischen Sprichwörter bilden eine stattliche Sammlung. Beschwörungen und Zaubersprüche sind bei ihnen weit verbreitet. Zu diesen und anderen Gegenständen des Folklore liefern die Mélusine von H. Gaidoz 1876—1901 und die Annales de Bretagne 1886 ff. wertvolle Beiträge.

Neuere Dichter.

Wie in den anderen keltischen Ländern, so wurde im 19. Jahrhundert die Teilnahme für die angestammte Sprache auch in der Bretagne neu belebt. Eine einheitliche Schriftsprache zu schaffen, ist aber noch nicht gelungen; denn die Reformation des Grammatikers und Lexikographen P. Legonidec (1775—1838) hat eine Kunstsprache aufgestellt, deren Purismus die volkstümliche Entwickelung der bretonischen Dialekte widerstrebt. Indes traten einzelne Dichter hervor, wie Brizeux, Prosper Proux, N. Quellien, F. M. Luzel u. a. Es wurde auch einiges übersetzt, wie die Georgica Virgils durch den Abbé Guillôme und die Fabeln Lafontaines von Milin. Die neuen Dichter haben eigentlich bretonische Themata behandelt, die erhabene Natur, die harte Landarbeit, die gefahrenvolle Seefahrt und vor allem die Heimat; auch fehlt es nicht an Liebesliedern. Der Charakter der bretonischen Kunstpoesie ist mehr ernst als heiter, er ist häufig melancholisch. Unter den Neueren zeichnet sich der talentvolle F. Jaffrennou (Taldir) aus.

Bibel und Religiöses.

Nirgends scheint die Kirche größere Macht über die Bevölkerung zu haben als in der Bretagne. So eifrig und allgemein ist der Kultus der Heiligen, so zahlreich sind die Sanktuarien, Oratorien und Wallfahrten (*pardons*). Im katholischen Lande nimmt die Frömmigkeit andere Formen an als im protestantischen. Legonidec hat seine Landsleute mit einer Übersetzung der Bibel in seinen Dialekt von Léon beschenkt, die von Troude und Milin revidiert wurde; das Neue Testament erschien 1827, das Alte 1866. Einzelne Teile des Neuen Testaments hat A. Torrien in andere Dialekte übertragen und eine Bibel im Dialekt von Tréguier, von dem Kalvinisten Le Coat übersetzt, ist 1897 in London gedruckt. Aber Leser werden diese Bücher wenige gefunden haben. Denn die ganze Bibliothek des Bretonen besteht, wie man sagt, in dem Leben der Heiligen, den Horen und dem Almanach des Nostradamus.

## Literatur.

### I. Die kornische Literatur.

S. 131. C. GREITH, Spicilegium Vaticanum, Frauenfeld 1838.

S. 131. The ancient Cornish drama, ed. EDW. NORRIS, Oxford 1859, 2 voll., The life of Saint Meriasek, ed. WH. STOKES, London 1872: The creation of the world, a Cornish mystery, ed. WH. STOKES, London 1864 (die erste Ausgabe von D. GILBERT 1827).

S. 132. *Pascon agan arluth.* The passion of our Lord, ed. W. S., Berlin 1862 (die erste Ausgabe von D. GILBERT 1826).

S. 132. W. PRYCE, Archaeologia Cornu-Britannica, Sherborne 1790.

---

### II. Die bretonische Literatur.

S. 133. Über das Bretonische in der Farce von MAISTRE PATHELIN s. Revue celtique IV. 450. V. 225. XVI. 192ff.

S. 133. SIONNETT et LEGONIDEC, *Buhez Santez Nonn*, Paris 1837 (Neuausgabe von E. ERNAULT, Revue celtique VIII. 280ff. 405ff.); H. DE LA VILLEMARQUÉ, Le grand mystère de Jésus, Paris 1865; E. ERNAULT, Le mystère de Sainte Barbe, Paris 1888; WH. STOKES, Middle Breton Hours etc., Calcutta 1876; H. DE LA VILLEMARQUÉ, Poèmes bretons du moyen âge, Paris 1879; Anciens noëls bretons, in der Revue celtique X—XII wieder abgedruckt; Les cantiques bretons du Doctrinal, im Archiv f. celt. Philol. I. 213. 360. 556; J. CADEC in der Revue celtique XX. 56ff.

S. 134. A. LE BRAZ, Le théâtre celtique, Paris 1905; vgl. Revue celtique V. 314—332; — Sainte Tryphine et le roi Arthur, ed. F. M. LUZEL, Quimperlé 1863 (der Text ist vom Abbé Henry vielfach geändert); La vie de Saint Gwennolé, ed. F. M. LUZEL, Quimper 1889 (über eine andere Bearbeitung s. P. DE NESTOUR, Revue celtique XV. 248ff.; auch kennt man eine mittelbretonische von 1580); La création du monde, ed. E. BERNARD, in der Revue celtique IX. 149. 322. X. 192. 416. XI 254; Cognomerus et Sainte Tréfine, ed. A. LE BRAZ, Paris 1904; Saint Crépin et Saint Crépinien, ed. V. TOURNEUR (Revue celtique XXV). In Vannes wurde 1745 ein Dreikönigespiel und neuerdings ein Passionspiel von 1787 gedruckt.

S. 134. TH. DE LA VILLEMARQUÉ, *Barzas-Breiz*, Chants populaires de la Bretagne recueillis et publiés, Paris 1839, 2 voll.; vermehrte Ausgaben 1845. 1867.

S. 135. *Gwerziou Breiz-Izel*, Chants populaires de la Basse-Bretagne recueillis et traduits par F. M. LUZEL, Lorient 1868. 1874, 2 voll.; *Soniou Breiz-Izel*, Chansons populaires de la Basse-Bretagne recueillies et traduites par F. M. LUZEL avec la collaboration de A. LE BRAZ, Paris 1890, 2 voll.; N. QUELLIEN, Chansons et danses des Bretons, Paris 1889.

S. 136. F. M. LUZEL, Contes bretons recueillis et traduits, Quimperlé 1870; Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne, Paris 1881, 2 voll.; Contes populaires de la Basse-Bretagne, Paris 1887, 3 voll.; A. LE BRAZ, Vieilles histoires du pays breton, Paris 1897. — BRIZEUX, *Furnez Breiz*, Sagesse de Bretagne, Lorient 1855; F. L. SAUVÉ, Proverbes et dictons de la Basse-Bretagne, Paris 1878. Vgl. die bretonische Bibliographie von H. GAIDOZ und P. SÉBILLOT (Revue celtique V. 277—338).

S. 136. *Barzaz* TALDIR AB HERNINN. Les poèmes de Taldir, Texte breton et traduction française, Paris 1903.

# DIE ROMANISCHEN LITERATUREN.

Von

Heinrich Morf.

Die Entstehung der Romania.

Einleitung. Das römische Reich war mit Kaiser Septimius Severus († 211) auf der Höhe seiner territorialen Entwickelung angelangt. Die Reichssprache, das Latein, erklang von Schottland bis Nordafrika und Ägypten; von Portugal bis an die Küsten des Schwarzen Meeres und Mesopotamien. Rhein und Donau bildeten längst nicht mehr die Grenze gegen Germanien und Sarmatien. Der römische Limes durchquerte von Neuwied bis Regensburg germanisches Land und an der unteren Donau dehnte seit 107 sich weithin nach Norden die Provinz Dacia.

Die römische Kultur führte auf diesem ganzen weiten Gebiete die lateinische Gemeinsprache dem Siege über die bunten einheimischen Idiome entgegen. Nur wo sie mit dem Hellenentum zusammentraf, lag ihr die Anerkennung der alten Überlegenheit griechischer Bildung und Sprache im Blute. Auf der Balkanhalbinsel schieden sich die beiden Sprachen: in Makedonien und südlich des Hämus überwog griechisches Wesen. Nur langsam latinisierte sich das Land zwischen Donau, Adria und Alpen. Doch aus Spanien, Afrika, Gallien blühte im 2. Jahrhundert lateinisches literarisches Leben, dessen Schöpfungen sich mit den zeitgenössischen in Italien messen konnten. Es bereitete sich in diesen Ländern ein eigenes römisches Volkstum vor.

Septimius' Nachfolger Caracalla erteilte das römische Bürgerrecht an alle freien Provinzialen (212). Er gab dadurch dem Völkerchaos des Reiches eine künstliche Einheit und grenzte den zivilisierten Erdenrund gegen die Barbaren ab. An Stelle der Urbs trat der Orbis und neben dem Römer erhob sich der Romane. Caracallas Edikt inauguriert die Auflösung Roms im Völkerkonglomerat der Romanitas. Die Fortschritte des Christentums begünstigten, sein Triumph besiegelte die Auflösung des nationalen Staates in ein chaotisches Weltreich und schuf provinzielle lateinische Literaturen.

Über dem Kampf mit inneren Schwierigkeiten und der Abwehr der äußeren Feinde bereitet sich das Auseinanderbrechen des Länderkolosses in eine griechische Ρωμανία und eine lateinische Romania vor. Längst warfen die vom Osten und Norden andrängenden Barbaren ihre Völkerwellen über die Grenzen des Reiches. Dacien ging schon unter Aurelian

(274) der römischen Kultur verloren. Andere periphere Gebiete folgten. Das Gebäude der Romania erzitterte in seinen Grundfesten, wankte und stürzte im 5. Jahrhundert unter den Streichen jener Germanen zusammen, die Augustinus *illos Romaniae eversores* nennt.

Diese Eroberer, Stammesindividualisten, waren sich der Einheitlichkeit ihres Volkstums nicht bewußt. Sie nannten sich nach ihren Stämmen Goten, Franken, Langobarden usw., und nur der feindliche Romane faßte sie unter dem weiteren Namen der Barbaren, d. i. Fremden, zusammen. Sie aber bezeichneten den Romanen mit einem keltischen Lehnwort als Welschen (Walha).

Die Barbaren beschnitten und zerstückten das Reich der Welschen. Britannien blieb den Kelten und Angelsachsen überlassen und büßte seine römische Kultur ein. Versprengte Inselsekten kamen über den Kanal und besetzten die gallische Armorika, wo ihr Keltentum sich bis heute erhalten hat (La Bretagne). Auf der ganzen Donaulinie, von Rätien bis nach Illyrien und Mösien wich der Römer vor dem Ansturm der Barbaren zurück.

Über die Balkanhalbinsel ergoß sich ums Jahr 600 eine slawische Völkerflut, die das illyrische Romanentum zerriß und verschwemmte und damit auch das Band zwischen der westlichen und östlichen Romania zerstörte. Aus dem Kernland dieses östlichen Römertums, aus Sirmium und Mœsia Superior (Serbien) wanderte später die Bevölkerung nordöstlich über die Donau ins alte Dacien: die heutigen Welschen Rumäniens, Siebenbürgens und Bessarabiens. Andere zersprengte Reste dieses Balkanromanischen (Rumänischen) finden sich noch in Makedonien, Albanien, Griechenland und Istrien. Stetig ist im Lauf der Jahrhunderte vor dem Slawen- und dem Germanentum das Romanische Dalmatiens und Rätiens zurückgegangen und vor unseren Augen vollzieht sich jetzt sein Untergang an der Adria und in den Tälern Graubündens und Tirols. Literarisch haben diese Trümmer der östlichen Romania wenig Bedeutung.

Die literarische Bedeutung des Welschtums beruht ganz auf Westromania, wo sich in Italien, Gallien, Spanien, Afrika selbständige Germanenreiche erhoben. Das afrikanische der Vandalen fiel freilich nach kurzer Zeit dem griechischen Ostrom zur Beute und um 650 fegte der Sturm der muselmännischen Eroberung afrikanisches Romanentum und Christentum gleichzeitig weg. Die übrigen germanischen Sieger, Häretiker oder Heiden, fielen dem orthodoxen Bekenntnis zu: zuerst die heidnischen Franken (um 500), dann 100 Jahre später die arianischen Langobarden und Westgoten. Erst diese konfessionelle Assimilierung ermöglichte und sie beschleunigte auch die Auflösung des germanischen Volkstums in der romanischen Völkerflut der drei Länder jenseits des Rheins, der Alpen und der Pyrenäen. Nur am entvölkerten linken Rheinufer und im mittleren Helvetien war die römische Kultur nicht stark genug, um siegreich zu sein. Der Rhein ward germanisch.

So blieb das zerstückte Gewebe der westlichen Romania lateinisch und katholisch, trotz des germanischen Einschlags. An die Stelle des politischen Verbandes der Romania trat der ideelle Verband der Civitas Dei, an deren Spitze wieder Rom stand, Rom mit seinem Bischof, die heilige Stadt. Diese Romania hat, wie die alte, ihren Schwerpunkt im südlichen Europa: das Welschland ist eine südliche Welt, der Germanien als das Land des Nordens erscheint.

Die Empfindungen, welche die ersten Berührungen bei Welschen und Germanen weckten, haben die Jahrhunderte überdauert. Der Germane erschien jenem als der rauhe gierige Sohn eines unwirtlichen Landes, als ungebildet und von schwerfälligem Ernste. Der Name Barbar schallt ihm aus der welschen Literatur eines Jahrtausends entgegen. Schiller und Goethe sind für den Franzosen *des hommes du nord;* von Lavater sagt Mirabeau, daß er „im eisigen Norden die Phantasie eines Südländers" besitze und V. Hugo begrüßt 1838 den Rhein als „den großen Graben, der den Süden vom Norden scheidet". Andererseits empfand der Germane am Romanen einen Mangel an Ernst und Tiefe und warf ihm schon damals Frivolität und Sittenlosigkeit vor. „Toren sind die Welschen" heißt es in einem bayrischen Schulbuche des 9. Jahrhunderts, und der Langobarde Liutprand erklärt wenig später, daß die Germanen das Wort: Welscher! als Schimpfwort brauchen, das alle sittliche Entrüstung in sich schließe.

Seit die Herrschaft der Langobarden in Italien, die der Westgoten in Hispanien, die der Franken in Gallien sich dauernd befestigt; seit die Sieger ihr Recht (Leges Barbarorum) in einem Latein kodifiziert haben, das auch seinerseits den Untergang der hochlateinischen Tradition bezeugt; seit hochstehende Romanen die Interessen der rechtgläubigen Barbarenfürsten vertreten und das römische Nationalgefühl mit der antiken Bildung geschwunden — seit dieser Zeit, dem Übergang vom 6. zum 7. Jahrhundert, darf man von neuen romanischen Völkergebilden, Italienern, Franzosen, Spaniern, sprechen, obwohl die Namen erst viel später ihren heutigen nationalen Inhalt bekommen. In dieser neuen Verbindung weicht allmählich das germanische Wort der Übermacht der einheimischen romanischen Rede; nirgends hat es nachweislich das Jahr 900 überdauert. Die Krieger Karls des Kahlen verstanden 842 nur noch französisch.

Nordfrankreich.

Am nachhaltigsten war die Wirkung des germanischen Ferments in Nordgallien, dem merowingischen Neustrien zwischen Maas und Loire, dem Sitz jener Frankenherrschaft (Francia), die unter den Karolingern die führende Macht des christlichen Abendlandes ward und die Ungläubigen (Sarazenen), die Heiden (Sachsen) und die antipäpstlichen Langobarden überwand. Hier entwickelten sich am frühesten und kräftigsten Feudalismus und Rittertum. Dieses Neustrien erfuhr im Anfang des 10. Jahrhunderts eine neue stürmische Germanisierung durch die Normannen, die sich indessen rasch französierten und dann mit kraftvoller Hand England und Süditalien (seit 1060) sich eroberten und so das von den Römern einst

aufgegebene Britannien von neuem romanisierten und Süditalien von den Byzantinern und Arabern für die Romania zurückgewannen. Diese Normannen wurden die kühnsten und mächtigsten Agenten des Welschtums und ihre wunderbaren Siegeszüge reihten sich an die glorreichen Heerfahrten der Franken. Francia war die politische Vormacht der Romania. Sie inaugurierte auch jene große politische Manifestation der Civitas Dei: die Kreuzzüge.

Südfrankreich.

In Südgallien haben Burgunder und Westgoten weniger Spuren des Germanentums zurückgelassen als die Franken im Norden. Im Lande der Provinciales — so wurde um 1100 einerseits im engeren Sinne das Gebiet zwischen Alpen und Rhone (*la Provence*), andererseits aber der ganze Süden genannt — mit seiner älteren und tieferen römischen Kultur war der Germane widerstandsloser als im Lande der Francigenæ. Die kriegerische Seite des Feudalismus bildete sich weniger aus. Das römische Erbrecht blieb bestehen und sicherte den Frauen Lehensbesitz und Herrschaftsrechte: an der Spitze provenzalischer Fürstenhöfe stehen frühe auch Frauen. Ein großer Teil dieses welschen Kernlandes, von der Rhonemündung bis über den Jura hinaus, gehörte als Königreich Burgund jahrhundertelang (11.—14. Jahrhundert) zum deutschen Imperium und bildete eine breite Brücke, die aus dem Herzen der Romania in deutsche Lande führte. Die Entwickelung dieses Südens ist überhaupt weniger einheitlich und weist kräftige munizipale und partikularistische Züge auf (die Ketzerei der Albigenser), die ihn politisch schwächten und zur Beute des Nordens machten.

Italien.

Auch in Italien drang der germanische Einfluß nur in geringe Tiefe. In Süditalien herrschte ohnedies Griechen- und Sarazenentum. Wohl wurde „Lombardo“ zur Bezeichnung des Italieners; wohl rief's wie ein Echo der Zeit der Völkerwanderung germanische Könige nach Italien — an der starken wenn auch latenten römischen Tradition dieses Landes, dessen Baudenkmäler sein Römertum jedem Auge dokumentierten, scheiterte das germanische Wesen. Die Kultur des Feudalstaates vermochte sich nicht durchzusetzen; die Feudalmonarchie des Südens war dekorativer Import der französischen Normannen. Dazu verlegten die Herrschaftsansprüche des Papstes und das Phantom des römischen Kaisertums den Weg zur Entwickelung eines starken nationalen Staatswesens mit gemeinsamen großen Gedanken und drängten das Land in die Bahnen städtischer Kultur. In den Städten aber entwickelte sich der moderne Geist. An ihrem rationalistischen Laientum fand der Enthusiasmus für die Civitas Dei eine Schranke. An den Kreuzzügen beteiligten sich die Italiener als rechnende Handelsherren. Ihre Ablehnung feudaler Lebensführung fiel dem Nordländer auf und trug ihnen Schimpf und Spott als Krämer und Feiglinge ein. So nahmen sie am Kulturleben des Mittelalters verhältnismäßig geringen Anteil und machten Frankreich die Führerrolle nicht streitig.

Spanien.

Ebensowenig tat dies Hispanien, wo die Araber schon im Anfang des 8. Jahrhunderts der morschen Gotenherrschaft ein jähes Ende bereiteten und

im Sturme das ganze Reich bis an den Fuß der asturischen Berge unterwarfen. Die Rückeroberung (*la Reconquista*) erfüllt sieben Jahrhunderte der spanischen Geschichte und erfolgte unter lebhafter militärischer und kultureller Beteiligung Frankreichs in parallelen Vorstößen von der ganzen nördlichen Basis des Landes aus. Von hier aus entstanden jene Königreiche von Galizien, Leon und Kastilien, von Navarra und Aragon. Das letztere verwuchs mit jener spanischen Mark (Grafschaft von Barcelona), die mit Kolonisten aus dem angrenzenden einst gotischen Frankreich (Septimanien) gebildet worden war und sprachlich und kulturell eine Verlängerung Südfrankreichs auf hispanischem Boden darstellt (Katalonien und Valencia). So entstand in Spanien im Ringen mit dem sarazenischen Gegner, eine eigenartige vom Glaubenseifer geführte romanische Kultur, in der die Erinnerung an das alte Gotentum lebendiger blieb als in der übrigen Romania: der Spanier will von gotischem Adel sein. Die geographische Lage des Landes wie seine Bodengestaltung begünstigten die kulturelle Isolierung.

Von Byzanz und den Arabern im Süden ernstlich gefährdet, war die Romania im 8. Jahrhundert auf ihrem territorialen Tiefstand angekommen: nur Frankreich war noch intakt. Unter der Führung der Francia erhob sie sich wieder und wuchs sogar über ihre alten Grenzen hinaus. Das neu erworbene England (Anglonormannien) vermochte sie aber nur während zwei, allerdings fruchtbaren Jahrhunderten zu behaupten.

Die heutige Romania.

Seit dem Verluste Englands und der Wiedereroberung Spaniens ist das Welschland innerhalb seiner alten Marken geblieben. Rheinwärts hat sich seine Ostgrenze nur unwesentlich verschoben, wobei Einbuße und Gewinn, von Flandern bis hinauf zur Schweiz, sich die Wage halten. Gegenwärtig aber wird das einst römische Nordafrika wieder romanisiert und entwickelt sich das Mittelmeer zur welschen Binnensee. Der gewaltige Länderzuwachs, den die Romania im neuen Kontinent, von Kanada bis Argentinien erfahren, hat vorläufig mehr ihren literarischen Markt erweitert als ihre literarische Bedeutung erhöht. —

Die romanischen Sprachen.

Lange kleideten sich die romanischen Sprachen, die sich aus der lateinischen Reichsverkehrssprache in Frankreich, Italien und Spanien auf der Basis der verschiedenen ethnischen Substrate (Akzente) entwickelt hatten, ins Schriftgewand des Hochlatein. Fast vierhundert Jahre vergehen nach dem Sturz des Reiches, bis wir dem ersten bescheidenen Versuch begegnen, zusammenhängende romanische Rede als solche lautgerecht aufzuzeichnen: dem französischen Texte der Eide, den zwei Söhne Ludwigs des Frommen 842 sich zu Straßburg schworen. Es ist wohl nicht bloß der Zufall der Überlieferung, der uns hier wieder Frankreich, und zwar mit einem politischen Dokument, an der Spitze der Romania zeigt, der Italien dann mit einer Privaturkunde (960) folgen läßt und erst nochmals zweihundert Jahre später Spanien mit einem asturischen Stadtrecht (*Fuero*) anschließt.

In dieser Reihenfolge treten die drei Länder auch in die Literatur ein: Frankreich führt literarisch die Romania an und beherrscht ihr mittelalterliches Schrifttum. Dann erhebt sich mitten aus politischer Erniedrigung Italiens frondierender Geist zur Hegemonie der Renaissance. Und inzwischen gedeiht Spaniens literarische Eigenart zu köstlicher Reife.

## A. Frankreich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts.

Auch literarisch scheidet sich das mittelalterliche Frankreich in Nord und Süd, Francia und Provincia. Innerhalb des Nordens ist es wieder das Gebiet des alten merowingischen Neustrien (d. h. die Landschaften Picardie, Champagne, Ile-de-France und Normandie), das die führende Rolle spielt. Und im Süden dominiert das Gebiet der alten Provincia romana (Rhonetal und Languedoc). Diese beiden literarischen Kernlandschaften Frankreichs entsprechen die eine dem ältesten Sitze der römischen Kultur, die andere der Zone der stärksten germanischen Invasion. Diese beiden physischen und geistigen Extreme des Landes sind die Brennpunkte seines literarischen Lebens geworden: Nord und Süd! Aus der ungleichen Erde und dem ungleichen Volkstum der beiden Gebiete erwuchs ungleiches Schrifttum, ein episches dort, ein lyrisches hier — zwei verschiedene, aber stolze Bäume, deren vereinigte üppige Kronen das Abendland beschatten und mit Blüten und Früchten überschütten.

Die Volksliteratur

Was nach dem Sturm der Völkerwanderung, in vorliterarischer Zeit in Frankreich gesungen wurde, ist unaufgezeichnet verklungen. Daß das Volk auch damals nicht stumm war, ist gewiß. Es sang bei eintöniger Arbeit und bei der Erholung; es erzählte und ließ sich vorspielen. Wir haben dafür zeitgenössische — lobende oder tadelnde — Zeugnisse, und wir sehen seit dem 11. Jahrhundert in Frankreich eine Kunstdichtung uns entgegentreten, die auf volkstümlicher Basis erwachsen ist. Denn zwischen Volkslied und Kunstlyrik besteht ein unablässiges Hin und Her: bald dient der Kunstdichtung eine bescheidene populäre Vorlage zum Ausgangspunkt verfeinernder oder spöttischer Variationen; bald findet das aristokratische Gedicht beim Volke Anklang und wird in seinem Munde zersungen.

Ein alter Chronist überliefert uns in lateinischer Umschrift Anfang und Schluß eines romanischen Geschichtsliedes (*Chanson d'histoire*) aus dem 7. Jahrhundert, das eine Episode eines sagenhaften Sachsenkrieges feiert, und das, wie er sagt, die Weiber zum Tanze sangen (Faro-Lied). Solche historische Lieder in romanhafter Gestaltung, mit welchen die Frauen Arbeit und Tanz begleiteten, sind uns sonst erst aus dem 12. Jahrhundert erhalten. Sie sind nach Form und Geist von den Romanzen, die das Volk heute singt, nicht unerheblich verschieden.

Der Tanz scheint im alten Frankreich ursprünglich ausschließlich ein Frauenvergnügen gewesen zu sein; ein Frauenreigen, der zu Liedern auf-

geführt wurde. Erst in den späteren höfischen Kreisen, welche diesen Liederreigen als gesellige Unterhaltung aufnahmen, nahm auch der Mann daran teil. Ein Zentrum dieses volkstümlichen Reigens bildete das alte Maifest, dessen Freiheit in jenen ausgelassenen, vielfach gattenfeindlichen Frauentanzliedern sich aussprach, die den Tadel der Kirche erregten. Ihr traditionelles Thema, Frühling und Liebe, ging später auch in die höfische Dichtung über: in die elegante Chanson und in die scherzende Pastourelle von der spröden oder gefälligen Dorfschönen.

Spottverse erklangen auch damals, und das Berufslied des Soldaten, mit welchem schon der römische Legionär dem Cäsar Preis und Spott sang, lebte weiter im Lied des mittelalterlichen Kriegsknechtes (provenz. *Sirven*) und trat als ungebundener Sirventes (Rügelied) in die Literatur ein. Nach dem Berufslied des Nachtwächters wurde das höfische Taglied (*Alba*), das die Liebenden mahnt, gebildet.

Nicht verstummte seit den Tagen der Kirchenväter die geistliche Invektive gegen den Mimus, den Maître de plaisir der alten Welt, der sich mit den Trümmern seiner antiken Schaubühne in die romanische Welt herübergerettet hatte. Nachdem mit dem politischen und wirtschaftlichen Zusammenbruch des römischen Reiches die wohlhabende Gesellschaft und die mächtigen Kulturzentren verschwunden waren, die das große realistische Drama mit seinen Schauspielertruppen trugen und ernährten, verfiel auch das römische Schauspielhaus, verschwand das Drama, und die Truppen zerbröckelten und zersplitterten sich. Der bisher vergesellschaftete Mimus zog wieder allein oder von seiner Mima begleitet durch die barbarisch gewordene Welt als ein Fahrender, der durch alle weltlichen Künste, Musik, Gesang, Schwank und Gaukelspiel, Kurzweil schaffte. Der Nährboden für seine kostspielige Vergesellschaftung war geschwunden, und damit machte der dramatische Großbetrieb wieder dem Einzelbetrieb mit seiner Unsicherheit und seinem Kleinkram, und der Name Mimus der Benennung Joculator (*Jongleur*) Platz. Als Joculator scenicus ist er der Träger jenes komischen Theaters, das, obwohl ungeschrieben, in der Romania durch all die Jahrhunderte bestanden hat. Es scheint sich wesentlich mit Einzelspiel begnügt zu haben, ein „Solisten"-Theater gewesen zu sein. Aus den Streitreden (*Riotes, Débats*) dieser Jongleurbühne, denen Kleriker Schulreminiszenzen aus der antiken Literatur zuführten, hat sich das höfische Streitgedicht (prov. *Tensó*) entwickelt, das dann in die bestimmte Form eines literarischen Kampfspiels (Turnier) gegossen wurde und dessen Namen (*Jeu parti*) bekam.

I. Frankreichs Hegemonie (11.—13. Jahrhundert). Von einem mächtigen nordfranzösischen Grafen des 12. Jahrhunderts, Baudouin de Guines, der freilich weder lesen noch schreiben konnte, trotzdem aber lebhafte geistige Interessen hatte und ein Mittelpunkt kirchlichen und profanen Lebens war, berichtet ein zeitgenössischer Chronist, daß er es den

besten Spielleuten gleichtat in den cantilenis gestatoriis (*Chansons de geste*), den eventuris nobilium (*Romans d'aventures*) und den fabellis ignobilium (*Fabliaux*). Das sind die drei Hauptformen der französischen erzählenden Profandichtung: das Heldenepos, der Abenteuer- und Minneroman und der Schwank.

Das Heldenepos (*Chansons de geste*)

1. Das Heldenepos. Das französische Heldenepos ist historisch und aus christlicher Zeit. Es beruht auf der nationalen Geschichte eines halben Jahrtausends, von der Gründung der fränkischen Monarchie bis auf Hugo Capet: Merowingerzeit, Glanz und Verfall der karolingischen Epoche. Es erhob sich aus und neben den historischen Volksliedern, welche rasch am Wege entstehen und auch rasch welken, wenn der Zug der Ereignisse vorüber ist. Dieses Epos ist uns in reichen, wenn auch späteren Überresten erhalten geblieben und läuft der geschriebenen Chronik (*Geste*) und der späteren lateinischen Dichtung parallel, mit welchen es mannigfache Wechselbeziehungen verknüpfen. Mythische Züge finden sich in dieser Epik wenig. Fremde ältere Sagenstoffe haben sich darin dem forschenden Auge erst spärlich enthüllt. Was an erkennbaren Resten von Merowingererinnerungen sich darin erhalten hat, ist gering. Und da von den drei Jahrhunderten karolingischer Herrschaft die Zeit Karls des Großen die glänzendste war, so wird sie ins Zentrum der epischen Überlieferung gerückt. Auf Kosten der geschichtlichen Wahrheit, der Chronologie und der Topographie wird eine künstliche Einheit in der Person des großen Kaisers geschaffen und das französische Heldenepos zum Karlsepos gebildet.

Das germanisch gebliebene Austrasien hat eine Karlsepik nicht hervorgebracht. Das Christentum hatte schon ihre Grundlage, die heidnisch-germanische Epik, zum voraus lädiert. Dasselbe Christentum hat im romanischen Neustrien das französische Epos hervorgerufen. Die Normannenschlacht von Saucourt (881) führte zu einem französischen Epos (vom Recken Isembart); im deutschen blieb es beim historischen Lied (Ludwigslied).

Die Entstehung dieses Epos entzieht sich unserem Blick. Wir können nicht mehr erkennen, wie und wann sich aus Lied und Sage dies Epos gelöst hat, das uns erst in der Form entgegentritt, welche die Diaskeuasten des 11.—13. Jahrhunderts ihm gaben. Doch scheint seine eigentliche Bildungszeit das 9. und das 10. Jahrhundert zu sein, die mit dem Verfall der Karolingermacht den Feudalismus gezeitigt haben. Und es scheint, als erhöbe sich das französische Epos auf den Trümmern der verstummenden germanischen Dichtung. Das jedenfalls sehen wir, daß der Anstoß zur romanischen Epenbildung von den Germanen kam: der epische Geist des jugendlichen Volkes, unter dessen Führung die neue Völkergemeinschaft stand, schuf sie. Germanisch, feudalistisch sind die Institutionen, ist Recht und Sitte; germanisch sind die Namen der schwergerüsteten Helden (Barone) dieses romanischen Epos. Aus dem Geiste dieser adeligen Kriegerkaste (Ritter) ist es geboren, als ein ständisches Lied, ob nun der

Poet, den dieser Geist getrieben, selbst ein Baron oder ein kriegerischer Clerc (d. h. Akademiker) gewesen.

Die Chansons de geste sind eine aristokratische Poesie, für den Krieger verfaßt und gesungen. Die Rolle des Weibes ist bescheiden, ob zart oder roh. Gelegentlich ist es ein Streitobjekt, so gut wie ein Lehen oder ein Pferd. Frauendienst fehlt. Der Held minnt nicht, aber weibliches Verlangen giert oft nach seiner hohen Gestalt. Im Heldenepos herrscht der Mann.

Dieser Mann ist ein Glaubensstreiter. Die Kriege des Epos sind Religionskriege. Wohl werden auch Kämpfe besungen, die um verweigerten Vasallengehorsam oder um bestrittene Lehen mit dem kaiserlichen Herrn (die Haimonskinder mit Renaut de Montauban; Ogier; Huon; Girart de Vienne) oder zwischen einzelnen feudalen Familien (Lothringerepos) geführt werden — aber der Hauptkampf, um den sich die übrigen gruppieren und in welchen sie meist ausmünden, ist der gemeinsame Kampf um das große Lehen, das der Kaiser und König Karl von Gott verliehen bekommen hat: um die *douce France*, die von Sarazenen, Wickingern, Sachsen, Slawen bedroht ist. Das Epos feiert diesen jahrhundertelangen Kampf, den das christliche Abendland unter fränkischer Hegemonie gegen Ungläubige und Heiden stritt, als einen nationalen französischen Krieg, den der französische Kaiser Karl mit Hilfe Gottes und seiner *Français de France* zu siegreichem Ende bringt. Das Stoßgebet des sterbenden Roland: Vater im Himmel, laß über Frankreich keine Schande kommen! ist das Motto. Zu Hunderttausenden werden die Feinde erschlagen oder getauft, und die Seele der gefallenen französischen Helden nehmen die Engel des Himmels in Empfang. Fromm ist alles Ende, auch das des rebellischen Vasalls: der Recke Renaut stirbt als simpler Steinträger beim Bau des Kölner Doms. So bildet die kirchliche Idee einen integrierenden Bestandteil der nationalen.

Die Form dieser Gedichte ist einfach. Die Verse sind durch Gleichklang des Zeilenschlusses zu ungleich großen einreimigen Gruppen (*Laisse*) verbunden und schreiten in wuchtigem Takte daher. Die versweise sich wiederholende einfache Melodie und der rezitative Vortrag mit Begleitung eines Saiteninstrumentes entspricht der schlichten Kunstlosigkeit dieses Baues. Von Kehrreim (*Refrain*) finden sich nur Spuren.

Dieses kriegerische Epos, das vom Leben des Friedens nichts weiß und dessen arbeitsames Volk (*Vilains* und *Bourgeois*) mißachtet, trat auf den Lippen des berufsmäßigen Sängers aus dem Königshof oder der Ritterburg vor ein bürgerliches Publikum und ward Gemeingut. Der Jongleur pflegt die Chanson de geste, fahrend oder in fester Stellung (*Menestrel*), ein unwissender Laie oder ein entgleister Kleriker. In seinem Vortrag oder unter seiner Feder entwickelte sie sich weiter, bald in glücklicher Erhaltung der alten Form und des alten Geistes, bald sich stärker umgestaltend und dem neuen Milieu sich anpassend.

Das Rolandslied.

Als im August 778 Karl von einem kurzen Feldzug aus der spanischen Mark zurückkehrte, wurde in den Pyrenäen, bei Ronceval, seine Nachhut

von räuberischen Basken vernichtet und dabei fiel, wie die Chronik berichtet, der Höfling Hruotlandus, Graf der bretonischen Mark. Dieses unbedeutende Ereignis liegt dem hervorragendsten der Epen, dem Rolandsliede, zugrunde, das uns in der Form erhalten ist (4000 Verse in 293 *Laisses*), die ihm ein normannischer Überarbeiter, Turoldus, gegen 1100 gegeben hat: das Lied vom christlichen Achill, seiner Hybris, seinem und seiner Waffenbrüder Tod durch Ganelons Verrat. Trotz ihrer rauhen Form und ungelenken Stilisierung ergreift die wilde Tragik der einfachen Erzählung und wenn das aristokratische Rolandslied an künstlerischer Vollendung und an menschlichem Gehalt weit hinter der Ilias zurücksteht, so ist es ihr in der Ausprägung nationalen Empfindens ebenbürtig, während die Nibelungen inhaltlich zu sehr verwittert und durch späte höfische Überarbeitung zu romanhaft geworden sind, um noch als nationales Epos zu gelten.

Die weitere Entwickelung

Zu der nämlichen Zeit da Turold den alten Roland pietätvoll überarbeitete, verfaßte ein anderer Kleriker für das Jahrmarktspublikum von Saint-Denis das Lied von Kaiser Karls Pilgerfahrt, in welchem er den Inhalt älterer Epen mit Schwank und Märchenstoffen zu einem unterhaltsamen Ganzen an- und ineinanderfügte.

Im allgemeinen wuchs und dehnte sich das alte Epos unter der Arbeit der Diaskeuasten. Das eine streckte seine Arme nach dem anderen aus, und schließlich wurden die Helden in drei großen kinderreichen epischen Häusern untergebracht: das Haus des Königs, das Haus der Mainzer (die rebellischen Vasallen, nach ihrem Anherrn, Doon de Mayence, benannt) und das südfranzösische Haus Montglane, in dessen Mittelpunkt der sagenhafte Wilhelm von Orange steht. Auch diese letzteren Epen, in welchen fränkische Barone der Provincia gleichsam ihren Anteil am poetischen Ruhm der Sarazenenkriege geltend machen, sind französisch verfaßt, d. h. in der Sprache der nördlichen Heimat, die allein in der weiten Romania ein Heldenepos hervorgebracht hat. Das Französische galt denn auch bis nach Italien hin als die Sprache der Epik.

Den hervorragendsten Anteil an der zyklischen Entwickelung hat der Kleriker Bertrand de Bar, der um 1200 mit „Girart de Vienne“ und mit „Aimeri de Narbonne“ poesievoll erneute Überarbeitungen geliefert hat. Eine moderne Prosaversion zweier Episoden daraus hat V. Hugo Stoff und Wort für „Le mariage de Roland“ und „Aymerillot“ seiner „Légende des Siècles“ geliefert.

Die Anfänge der Chansons de geste

Die Eroberung Englands brachte spärliche Anfänge eines anglonormannischen Epos (Bovon von Southampton). Das letzte Ereignis der französischen Geschichte, das ein kurzes Aufflackern epischer Inspiration hervorrief, ist der erste Kreuzzug mit Gottfried von Bouillon. Das Kreuzzugsepos ist in die Form der Chansons de geste gegossen, doch ist es mehr chronistischen als epischen Geistes. In ihm tritt als Ursprungssage des Hauses Bouillon der wohl keltische Mythus des Ritters mit dem Schwan

zum erstenmal in literarische Erscheinung. Hier fand Wolfram den, den er unter dem Namen Lothringer Garin (Lohengrin) so stolzen poetischen Geschicken entgegenführen sollte.

Allmählich verfiel das Heldenepos. Gemeinplätze und Formeln zerstörten gleich Parasiten sein Mark. Es ward zum Bänkelsängerlied und mit dem 14. Jahrhundert kam die Zeit, da diese sterbende Poesie von ihrem Leiden erlöst und in Prosa umgesetzt wurde. Heute vertreibt der Kolporteur in den Hütten der Armen als Volksbuch das, was einst das Entzücken der Königsburg gewesen.

Früh drang die Chanson de geste über die Grenzen des Landes. Deutschland — mit den Niederlanden — übertrug sie: es hat ein Rolandslied und einen Willehalm. Die Gegend am Niederrhein insbesondere ist eine Stätte literarischen Austausches. Skandinavien hat die Chanson de geste als Karlamagnus-Saga in naiver Treue übertragen. Englische und keltische Übersetzungen sind vorhanden. Mit Wallfahrern und Kriegern kam sie nach Spanien und gab Beispiel und Stoff für den Cantar de gesta. Auf den Pilgerstraßen ist diese *Materia di Francia* nach Italien gezogen einer glänzenden Auferstehung entgegen.

Der Abenteuer- und Minneroman.

2. Der Abenteuer- und Minneroman. In der kriegerischen Kaste der feudalen Ritter entwickelte sich mit dem 11. Jahrhundert eine Geselligkeit, deren Mittelpunkt die Frau war. Es entstand die *Société courtoise* mit ihrem Frauendienst, dessen Abbild im Kultus der Mariendienst ist. Der französische Süden mit seiner friedlicheren Geschichte ging voran. Der Norden folgte und schuf sich zum Teil eigene Formen, wie das Turnier. Erst Jahrzehnte später holte Deutschland unter Frankreichs Einfluß diese Entwickelung nach, wobei Flandern die Brücke bildete. Hier fanden die ersten deutschen Turniere statt.

Das nämliche 11. Jahrhundert brachte die Eroberung Englands und Süditaliens und reifte die Kreuzzüge: ein gewaltsames Aufrühren der keltisch-angelsächsischen, der griechisch-maurischen und der orientalischen Welt.

Der keltische Einschlag.

Im eigenen Lande wohnten die Franzosen längst mit den sagen- und liederreichen Armorikanern zusammen. Bretonische Harfner hatten ihnen das keltische Lied (*Lai*) gebracht, dem eine in Prosa gehaltene Erzählung (*l'Aventure*) vorausging, meist eine romantische, märchenhafte Herzensgeschichte, die nun literarischer Gestaltung harrte. Der Hof des sagenhaften Königs Artur mit seiner Tafelrunde bildete oft den geheimnisvollen Hintergrund. Alte Wikingersagen skandinavisch-britischer Herkunft spielten herein. Diese schlummernde Welt des Abenteuers und der Liebe wurde durch die Eroberung Englands gleichsam aufgestört, und ihre Gestalten traten im anglonormannischen Königreich, das mit Heinrich II. (Plantagenêt) die literarische Führung übernimmt, in Chronik und Dichtung ans Licht. In strahlender Offenbarung zogen Tristan und Iseut um die Mitte des 12. Jahrhunderts auf. In Lais (Novellen), in Romanen, von denen uns aber nur Fragmente erhalten sind, und in Prosabüchern wurde ihre

schicksalsmächtige Leidenschaft verkündet, die alle Schranken von Gesetz und Sitte durchbricht. Frankreich gab diesem hohen Lied der Leidenschaft, das Pikten und Kymren einst angestimmt und dem wir noch heute lauschen, zuerst literarische Gestalt. Hervorragenden Anteil an der poetischen Erschließung der keltischen Fabelwelt und ihres Eros hat eine am Londoner Hofe lebende Französin, Marie de France.

Das Altertum

Ein wesentliches konstituierendes Element lieferte zu dieser neuen Literatur das Altertum, besonders die Sage von Theben, von Troja, von Aeneas und die „Liebeskunst" Ovids. In der poetischen Erschließung und Travestierung dieses Altertums ist Frankreich vorangegangen. Von den thebanischen Sagen weiß das Mittelalter durch die Thebais des Statius. Den Trojanerkrieg kennt es nicht aus Homer, sondern aus lateinischen Fälschungen christlicher Zeit. Es ist trojanisch gesinnt; die Fürsten der Romania leiten ihre Herkunft von den versprengten Söhnen des Priamus ab. Im Kampf um Theben, in der Geschichte Trojas und in der Aeneis Vergils ist von Liebe und Frauenschicksal die Rede. Im anonymen „Roman de Thèbes" (gegen 1150), im „Roman de Troie" den ein Benoît aus der Touraine der Königin von England, Alienor von Poitiers, widmete und im „Roman d'Enéas" seines unbekannten Landes- und Zeitgenossen (um 1160) werden aus zum Teil ganz unscheinbaren Anfängen die Liebesschicksale einer Ismene und Antigone, einer Briseis, Dido, Lavinia entwickelt. Briseis ist die wankelmütige Tochter des trojanischen „Bischofs" Calcas, die aus den Armen des Ritters Troilus in die des Ritters Diomède übergeht. Im Aeneas-Roman ist fast ein Drittel der eleganten Verse der Schilderung der Liebe des Helden und der Lavinia gewidmet, mit deren höfischer Hochzeit das Gedicht schließt. In langen Monologen und Dialogen, die vorbildlich wirkten, werden die Liebesempfindungen subtil und mit preziösen antithetischen Wendungen zergliedert: die Liebe heißt bereits eine bittere Süßigkeit. Geist und Ursprungsort dieser Romane weist auf südfranzösischen Einfluß.

Ovids Ars amandi, die ein beliebtes Schulbuch war, lehrte den autoritätsgläubigen Leser die Liebe als eine nach bestimmten Regeln zu führende Kunst verstehen und förderte die Neigung zu formalistischer Auffassung und förmlicher Kodifizierung.

Der Orient

Über Byzanz, dem erschlossenen Tore des Orients, drangen die wunderbaren Stoffe des spätgriechischen Liebesromans mit syrischen, persischen, indischen Erfindungen herein. Das ganze, allen Völkern gemeinsame Erbe an Erzählungsstoffen stieg aus der Tiefe der dunkeln mündlichen Überlieferung ans Tageslicht. Eine unübersehbare Fabulierarbeit begann mit der Mitte des 12. Jahrhunderts in Frankreich und gab zum erstenmal im Abendland jenen Fiktionen literarische Form, von denen lange Jahrhunderte zehren sollten und die heute noch in der alten oder einer neuen Gestaltung ihren Zauber haben: Apollonius, Cleomades, die sieben weisen Meister, Floire et Blanchefleur, Aucassin und Nicolette, die Châtelaine von Vergy, Veilchenroman, Herzmäre usw. Liebesschicksal ist der Gegenstand und

zumeist sind es Verlobte oder Gatten, die abenteuerliche Trennungsnot glücklich überwinden.

Die Minne. In diesen Romanen greift nun jene Auffassung Platz, die in der Minne eine feudale Lebensform sieht und die wesentlich ein Produkt des französischen Südens, der Troubadourpoesie ist. Sie weisen zunächst nach den glänzenden Höfen von Blois und Troyes, deren Gräfinnen Alix und Marie Töchter der Königin Alienor von Poitiers waren. Vornehme Damen sind die Förderinnen dieser Romanliteratur, die für Frauen von Frauen handelt und an der die elegante Gesellschaft die neue Kunst des Lesens übt, wie Francesca und Paolo. „Parténopeu de Blois" und „Ille et Galeron" sind zwei typische Beispiele der sechziger Jahre. Im „Parténopeu" wird unter Ablehnung der alten Sarazenengeschichten das neue Rittertum und seine Minne gefeiert. Der unbekannte Dichter hat von „Amor und Psyche" gehört, und fast scheint es, als sei aus Apuleius etwas von den neuplatonischen Minnelehren in seine Verse geflossen. Im zweiten Roman bearbeitet der pikardische Verfasser, Gautier von Arras, der sich bemüht, zentralfranzösisch zu schreiben, den Inhalt eines bretonischen Lai im Sinne der neuen höfischen Respectability und lehrt, daß die Dame mit dem Liebeswort zurückzuhalten, und der Bewerber erst lange *en son service* zu verharren habe — wie später in der preziösen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts. Edle Liebe aber mache den Mann tüchtig. Und dieses Brevier höfischer Sitte widmet Gautier der „Empereris de Rome", der deutschen Kaiserin Beatrix von Burgund, zu ihrer Hochzeit mit Friedrich Barbarossa (1167).

Chrêtien. Chrétien, der zu Troyes am Hofe der Gräfin Marie dichtete, verkörpert diese literarische Entwickelung. Er begann um 1165 damit, keltische Sagen in Novellen (*Lais*) und einem größeren Conte d'aventure (*Erec*) zu behandeln, sowie Ovid zu übertragen. Dann bearbeitete er unter Verwendung der neugewonnenen Minnekenntnis einen byzantinischen Stoff (*Cligès*) und machte aus ihm unter Ausfällen auf die undisziplinierte Leidenschaft Iseuts ein höfisches Gegenstück zum Tristanroman: er disziplinierte gleichsam den Tristan zu höfischer Lebensart. In der Abenteuerreihe des „Lancelot" schuf er nach Anleitung der Gräfin Marie, das Idealbild des feudalen Frauendieners. Im märchenhaften „Ivain" kehrte er zu einer einfacheren Darstellung von Abenteuer und Minne zurück und im unvollendeten und undurchsichtigen „Perceval" spielt neben dem keltischen Torenmärchen und der geheimnisvollen Legende von der Abendmahlschüssel (Graal) die Minne keine entscheidende Rolle mehr. In allen diesen Romanen laufen die Fäden der Handlung an der Tafelrunde des Königs Artur zusammen. Chrétien ist ein anmutiger, eleganter Erzähler des Details, allzu künstlich freilich in der Führung des Ganzen, und ein seelenkundiger Liebesschilderer.

An der Minnedichtung entwickelte sich seit der Mitte des 12. Jahrhunderts auf zentralfranzösischer (franzischer) Basis die Schriftsprache der höfischen Kreise, die am Hofe Heinrichs II. einige normännische, am Hofe zu Troyes einige champagnische Züge zeigt.

Eine Kluft scheidet die Romane von den Chansons de geste, formell und inhaltlich. Die kurzen Verse der Romane sind paarweise zierlich gereimt. An Stelle der patriotischen Erregung tritt das Interesse an abenteuerlichen wunderlichen Schicksalen fabelhafter Liebespaare, in welchen die etikettenreiche Lebensform der eleganten Welt und besonders ihre Galanterie idealisiert wurde. Religiöse Stimmung fehlt völlig. Die Frau, die Liebe ist Veranlasserin aller hohen Taten, Ursprung und Ende jeglicher Handlung. Der Roman ist von Anfang an das Buch der Frau gewesen. Die Prosaform, die der gereimten früh zur Seite trat, löste, wie beim Heldenepos, diese schließlich ab.

Einzelne Versuche, die nationale Welt der Chanson de geste mit dem Geiste des Romans zu erfüllen, haben nicht zu organischen Schöpfungen geführt. Andererseits war die Form des Romans so mächtig, daß die Taten eines Königs oder die Kämpfe eines rebellischen Vasallen, die vordem in breitbeschwingten epischen Laissen besungen worden wären, nun vom Menestrel in modischen Kurzversen romanhaft erzählt werden: so Richard Löwenherz' Kreuzfahrt (1190), so die Not und Versöhnung des anglonormannischen Barons Fulko. Es entsteht schließlich die romantische Gestalt des verbannten Vasallen (*Bandit*), der zum Abenteurer und Räuber wird (Eustache, genannt *le Moine*).

Die nämliche Erzählungstechnik wie die Romane und Novellen zeigen die Heiligenleben und Legenden (*Contes dévots*). Die Wechselfälle des Menschenschicksals sind hier in den Dienst eines frommen und naiven Wunderglaubens gestellt. Es entsteht eine große Heiligen- und Märtyrer-Epopöe, deren Stoffe, aus Okzident und Orient, aus Altertum und Gegenwart, französische Kleriker in die Vulgärliteratur einführten. Wenige Jahre nach der Ermordung Thomas Beckets (1170) trug an seinem Grabe in der Kathedrale zu Canterbury ein Fahrender den Pilgerscharen das Leben des Heiligen in kraftvollen Versen vor, die freilich mehr an die Chanson de geste als an den Roman erinnern. Unter den kleinen Novellen finden sich Erzählungen von unvergänglicher Lebenskraft (Engel und Einsiedler, die drei Ringe, der Ritter mit dem Fäßchen). Die *Contes dévots*

Die zentrale Figur dieser ganzen Epopöe ist die Königin aller Frauen, Maria. Der Conte dévot wird zum Marienwunder; es entsteht ein literarischer Mariendienst, dessen umfangreiche Denkmäler neben viel gekünstelter und platter Reimerei wahre Schmuckstücke der Erzählerkunst enthalten.

Nach den französischen Abenteuerromanen irdischer und himmlischer Minne griff ganz Europa, das romanische und das germanische. Das Abendland besang Troja nach dem Muster des Franzosen Benoît. Spanien zahlte sein französisch-bretonisches Anleihen später mit seinem „Amadis“ und „Don Quijote“ heim. Italien führte die *Materia di Bretagna* des Minneromans ins früher entlehnte Epos über und schuf so das romantische Heldengedicht. Und wie wurde Deutschland vom literarischen Geist Der Roman im Abendland

Frankreichs ergriffen! Noch 1043 scheuchte Heinrich III. aus der Ingelheimer Pfalz unter dem Beifall der Geistlichkeit die welschen Spielleute, die literarischen Träger südfranzösischer Kultur, weg, die seine Hochzeit mit Agnes von Poitiers angezogen hatte. Aber 1184 hielt Kaiser Friedrich I. mit seiner burgundischen Gattin Beatrix am nämlichen Rhein jenes berühmte Hoffest, auf welches die Flut welschen Wesens mächtig hereinbricht und an dessen Tor wie ein literarischer Herold Heinrich von Veldeke steht. Herbot von Fritzlar und Konrad von Würzburg, Hartmann von Aue, Gottfried von Straßburg, Wolfram, Rudolf von Ems folgen welschen Vorbildern, die einen als bloße Übersetzer, andere wie Gottfried und Wolfram als künstlerische und sittliche Persönlichkeiten.

Wie einst die Germanen den epischen Geist nach Francia brachten, so weckte jetzt das französische Beispiel in Deutschland, besonders am Rhein, die Lust nach den Trümmern des nationalen Epos (Nibelungen und Gudrun) zu greifen und sie mit höfischem Geiste neu zu beleben. Auf die Germanisierung Frankreichs folgt die Romanisierung Deutschlands.

Schwank und Tierepos.

3. Schwank und Tierepos. Frankreich ist es auch, das zuerst aus dem reichen Schatze der mündlichen Scherzgeschichten geschöpft und das Beispiel literarischer Behandlung des Schwankes (*Fabliau*) gegeben hat. Seit dem 12. Jahrhundert fing man solche Anekdoten zu reimen an; im 13. blühte die Fabliaux-Literatur, um dann im 14. mit den Spielleuten zu verschwinden. Es sind uns 150 Stücke dieser gereimten Schwänke erhalten. Der Versuch, einzelne um eine bestimmte komische Person (Trubert) zu gruppieren und so zu einer Eulenspiegel-Epopöe zusammenzuschließen, ist in den Anfängen stecken geblieben und von einer Dirnen- und Kuppler-Epopöe (Richeut und ihr Sohn) ist nur ein Fragment erhalten.

Eine kräftige realistische Kunst ist hier an oft unsauberen Stoffen geübt. Das kleine Volk der Bauern, Bürger, Ministerialen, Priester und Mönche und besonders die Weiber tragen die Kosten des ausgelassenen Lachens, das der Spielmann mit dem Vortrag dieser Späße in Schloß und Stadt erregte. Einzelne dieser Erzählungen sind von ganz dramatischem Bau und weisen deutlich auf die primitive weltliche Bühne des Mittelalters, auf welcher ein einzelner Jongleur den Dialog dieser Schwänke mit heiterem Stimmwechsel (*modulatione vocis*) agierte. Die Fabliaux sind im wesentlichen eine Form der dramatischen Literatur der Zeit und Truberts Name kehrt in der Farce wieder.

Die Stoffe sind teils dem unmittelbaren Alltagsleben entnommen, teils stammen sie aus jenen uralten Geschichten, deren Ursprung und mündliche Ausbreitung sich in der Vorzeit der wandernden Völker verbirgt. Unbestreitbar hat Indien an ihrer literarischen Verbreitung erheblichen Anteil.

Das Tierepos (*Roman de Renard*) ist gegen 1200 unter dem doppelten, wenn auch ungleichen Einfluß der mündlichen und der literarischen Überlieferung verfaßt worden. Jene, die kräftigere, ist vorzugsweise einheimisch (Tiermärchen), diese wesentlich antik (Fabel).

Tiermärchen (Tierschwänke) sind unter den Menschen überall entstanden. In ihnen fanden Lebensweise und Aussehen der Tiere vermenschlichende Deutung (z. B. die Tierhochzeiten). Die älteste literarische Gestaltung des Tiermärchens, die äsopische Fabel mit der exotischen Figur des Löwen, lebte in der Form, die ihr die römische Welt gegeben, in den mittelalterlichen Schulen. Diese von den Klerikern durch weitere Schwänke vermehrten lateinischen Fabelsammlungen wirkten ihrerseits auf die mündliche Überlieferung. Sie wurden auch wiederholt in französische Verse übertragen, zuerst am Hofe Heinrichs II. von Marie de France. Diese altfranzösischen Fabeln erzählen in kunstloser Behaglichkeit eine Tierszene, um daraus eine Lebenslehre (*exemple*) zu gewinnen.

In den Tiermärchen der verschiedensten Völker zeigt sich eine zyklische Tendenz. Die Erzählungen, in welchen ein Fuchs oder ein Wolf eine Rolle spielten, werden dem Fuchs und dem Wolf zugeschrieben, die als Individuen auch menschliche Namen erhalten. So entsteht die Tiersage mit bestimmt charakterisierten Helden. Die Sage, welche den Fuchs Reinhard, den Wolf und die Wölfin Isengrin und Hersent nennt, scheint eine germanische Schöpfung zu sein. Vieles weist auf die Länder am Rhein. Von hier kam sie nach Frankreich, wo sie sich mit weiteren Personifizierungen und romanischer Namengebung bereicherte. Kleriker des französischen Nordostens bauten sie zuerst in französischen und lateinischen Versen aus. Einzelne Schwänke wurden zu kleinen Reihen (*Branches*) zusammengefügt, in denen Schärfe der Beobachtung und Frische der Darstellung sich zu einer humorvollen Parodie des Menschlichen vereinen. Später gelangt die satirische Tendenz, die der Tiersage ursprünglich fremd ist, zu verdrießlicher Aufdringlichkeit. Unter der Führung jener Branche, welche den Hoftag des Königs erzählt — ihr Kern ist die äsopische Fabel vom kranken Löwen — werden sechsundzwanzig Abenteuer als „Roman de Renard“ aneinandergereiht. Auch diese epische Arbeit Frankreichs hat Deutschland Anregung und Beispiel gegeben; die deutschen und flämischen Vorgänger von Goethes Reineke Fuchs folgen den französischen Klerikern, welche zuerst die Geschichten dieser „unheiligen Weltbibel“ erzählten.

Der Minnesang

4. Der Minnesang. Aus dem Volkslied erwuchs die Kunstlyrik der höfischen Gesellschaft des Südens. Der Entwickelungsprozeß entzieht sich unserer Kenntnis; wir wissen insbesondere nicht, inwiefern das Vorbild der arabischen Kunstpoesie mitgewirkt hat. Mit dem ältesten Troubadour, Wilhelm, Grafen von Poitiers und Herzog von Aquitanien, tritt uns der provenzalische Minnesang gegen 1100 schon in charakteristischer Ausbildung entgegen. Der ausgelassene Ton, der einfache Vers deuten zwar noch auf die Nähe der Volkspoesie; aber Form und Geist des höfischen Sanges ist in seinen vier Minneliedern da. Auch hat er bereits eine Schriftsprache zur Verfügung, die jenseits der Grenze seines Landes, an den Höfen des Languedoc und der Provence erwachsen war: Das Provenzalische.

So tritt diese Dichtung, in welcher zum erstenmal in der Romania ein persönliches Lied an unser Ohr klingt, und die berufen war, sich die romanische und germanische Welt, Könige und Bürger, zu erobern, in der Person eines mächtigen eleganten aber sittenlosen Fürsten entgegen, dessen Mutter eine französische Königstochter und dessen Schwester Agnes eine deutsche Kaiserin war. Wilhelms Enkelin, Alienor von Poitiers, heiratete 1137 den König Ludwig VI. von Frankreich und wurde später die Gattin des Normannenherzogs, Henri d'Anjou, der als Heinrich II. sie auf den Thron von England führte (1054) und dem sie den ganzen Südwesten Frankreichs zubrachte. Ludwig VI. hatte keine künstlerischen Interessen und die fünfzehnjährige Anwesenheit Alienors hat in Paris keine direkte literarische Spur hinterlassen. Aber König Heinrichs II. überragende Gestalt schuf aus dem englischen Hof eine Stätte reicher Kultur. Sein Name ist mit den bedeutendsten Schöpfungen der französischen Literatur der Zeit verbunden. Unter dem Einfluß der Alienor wird sein Hof auch dem Minnesang erschlossen. Bernarts von Ventadour Kunst vertritt ihn. Alienors Tochter Marie führt diesseits in der Champagne das literarische Zepter, und auch ihre übrigen Kinder, Richard Löwenherz an der Spitze, leihen der Dichtung Tat und Wort. An der Geschichte dieses poitevinischen Grafenhauses ließe sich die Geschichte der Literatur Nord- und Südfrankreichs im 12. Jahrhundert erzählen.

Die Troubadours.

Provenzalische Troubadours kennen wir mit Namen ein halbes Tausend, darunter etwa zwanzig Frauen. Fürsten eröffnen den Reigen; Leute niederer Lebensstellung bilden den Zug. Dreitausend Gedichte mögen uns von ihnen erhalten sein, doch nur selten mit der Melodie, ohne deren Flügel es damals kein Lied gab: Tanz- und Taglieder, Streit- und Kampfspielgedichte, Pastorelas mit bäuerlichem Liebesabenteuer, und vor allem Kanzonen, deren kunstvolle Strophen ein Geleite schließt. Über hundert dieser Troubadours sind uns angebliche Lebensnachrichten zum Teil in Form kleiner Novellen überliefert, bisweilen mit einem Sachkommentar (*Razó*) zu einzelnen Gedichten. Die ältesten Versuche biographischer Kunst liegen in diesen Fabeleien vor.

Der ehefeindliche Charakter der volkstümlichen Maifestlieder erhielt sich in dieser Minnedichtung um so eher, als auch Ovids freie Liebeslehren gegen Ehe und Gatten wiesen. Daher der Preis der Heimlichkeit, die Verstecknamen, das Verwünschen der Schleicher und Spione. Ist der Ausdruck dezent, so ist der Geist doch durchaus nicht platonisch. Dabei prägt sich die Huldigung an die hochstehende Frau der Gesellschaft in die Formen des feudalen Verkehrs: sie ist der Lehensherr — oft genug wird sie als „mein Herr“ angeredet — und der Sänger ist der Vasall, der in ihrem Dienst zu stehen wünscht, der ihr treu und verschwiegen dient, dafür Huld und Lohn von ihr erwartet, wenn das Dienstverhältnis Bestand haben soll. Das Konventionelle dieser lehensrechtlichen, allegorischen Minnesprache erschwert uns die Kenntnisse der realen Verhältnisse. Oft

mag wahre Liebe sich in den Liedern aussprechen; zumeist handelt es sich nur um höfische Huldigung und Galanterie und erscheinen die Sänger wirklich als die Vasallen vornehmer Frauen, die um das Lehen des täglichen Brotes poetischen Dienst verrichten als höfische Berufspoeten. Die Fragen dieses galanten Verkehrs werden mit verteilten Rollen in Gedichten um die Wette erörtert. Diese Galanterie gilt als die große Angelegenheit des Daseins. Bei allen Handlungen richtet der Mann seinen Blick auf die hohe Minne. Sie macht ihn tüchtig; sie allein gibt ihm Wert. Es ist ein weltfreudiges, unkirchliches Lebensideal. Diese Minne des Herzens oder der Lippen besingen Jaufré Rudel, dessen sagenhaftes Schicksal Heine und Uhland gefeiert haben, der abenteuerliche Peire Vidal, der anmutige und innige Bernart von Ventadour, der dem glänzenden Hofstaate Alienors nach dem Norden folgte, der kunstreiche Peire von Auvergne, der ernste Meister Giraut von Borneil, der stürmische Bertran von Born, der zarte Guillem von Cabestaing.

Es ist die älteste literarische Kunst des Abendlandes. Ihre Feinheit und ihr Reichtum erwecken Bewunderung. Strenge Formengesetze bildeten sich aus. Jedes Gedicht wurde zu einer strophischen Erfindung mit eigener Melodie, nach der Vorschrift der Dreiteilung. Der poetische Ausdruck wurde formelhaft: das Bild der Geliebten als Herrin, der Preis ihres Auges und ihres blonden Haares, des Frühlings und der Nachtigall, die Klage über ihre Härte, über Amor mit seinen Pfeilen, Ketten und Netzen, die Vergleiche mit Sonne, Rose, Schnee, Gold und Edelstein, Phönix und Salamander, das alles kehrte in den kunstvollen Reimen immer wieder. Es entstand eine poetische Rhetorik, die zur Preziosität, zur Hyperbel, zum Wortspiel, zur Antithese von der süßen Bitternis und dem eiskalten Feuer und zur Allegorie drängte. Man fing das „dunkle Dichten“ an, und sein Meister Arnaut Daniel erfand die Sestine. In den Streitgedichten über die Berechtigung dieses „trobar clus“ hören wir gegen 1200 zum erstenmal die Stimme literarischer Kritik, und in der nämlichen Zeit begegnen wir zum erstenmal einer literarischen Gesellschaft (in Le Puy-Notre-Dame im Velay), die unter dem Vorsitz eines Troubadours einen Dichterwettstreit (*Cerf*) zum Preis der Gottesmutter abhielt. Der Mariendienst schuf den Sängerwettstreit.

Für ausländische Liebhaber wurden im 13. Jahrhundert Anweisungen zum Gebrauch dieser Dichtersprache verfaßt: die ersten Lehrbücher einer modernen Sprache.

Glücklicherweise hat sich die Troubadourpoesie nicht in Minneliedern erschöpft. Mit seinen Sirventesen mischt sich der Sänger in den Streit der Welt. Bertrans von Born leidenschaftliche Lieder begleiten die Kriege von 1181—97. Ein streitbarer Journalist sendet er seine Kriegsgesänge durch seinen Spielmann an die Könige von Frankreich, England und Aragon. Im Kampf zwischen Kaiser und Papst, zwischen Ketzer und Rom steht der Sirventes gegen die Kirche. Wie preist Guillem Figueira den Kaiser Friedrich II.!

Die volkstümliche Melodie, die den Sirventes trug, diente auch für das religiöse Lied. Das Mittelalter hat, wie Altertum und Neuzeit, dem frommen Vers in und außer der Liturgie gerne die Flügel des weltlichen Gesanges gegeben.

Die Trouvères. Um 1150 wurde diese südliche Kunstpoesie, besonders durch die Lieder Bernarts und Jaufrés, nach Nordfrankreich verpflanzt. Dort begann der Trouvère den Troubadour nachzuahmen. Die französische Kunstlyrik ist einerseits aristokratischer und künstlicher als die provenzalische; andererseits hat sie manch frischen volkstümlichen Zug bewahrt, der ihr besonderen Reiz verleiht. Die Vagantenlieder sind das lateinische Echo dieser Poesie. Der champagnische Hof war ihr Zentrum. Chrétien schrieb neben den Romanen Minnelieder. Unter der Führung der Gräfin Marie wurden mündlich und brieflich jene subtilen Erörterungen von ehefeindlichen Liebesfragen gepflogen, die zu förmlichen Protokollen führten und die falsche Vorstellung von Liebesgerichtshöfen veranlaßten, während es sich nur um den eleganten Müßiggang preziöser Salons handelt. Die pedantische Immoralität dieser neuen Artes amandi bewog die Kirche, sie auf den Index zu setzen.

Maries Enkel, der Graf Thibaut IV., König von Navarra († 1253) wurde für die Nachwelt zum typischen Vertreter des nordfranzösischen Minnesangs. Anmut und Innigkeit, aber auch allegorische Subtilität zeichnen seine Lieder aus. Auch seine schwankende Politik war die eines Poeten.

Die Städte. Unter dem Schutze bürgerlicher Mäcene und im Kreise literarischer Gesellschaften (*Puys*) und Innungen (*Confréries*) wurde auch in den aufstrebenden turbulenten Städten des Nordostens die Kunstpoesie gepflegt. So zeigt die Stadt Arras im 13. Jahrhundert ein kräftiges literarisches Leben, und wenn ihre Dichter die höfische Technik pflegen, so haben sie daneben fesselnde Eigenart und Heimatkunst, wie Jean Bodel und Adam der Schöffe.

In diesen bürgerlichen Puys liegt der Keim einer neuen Entwickelung. Auf dem Boden bürgerlichen Lebens der Hauptstadt Paris, die damals noch keine führende Rolle spielt, erwächst seit 1250 die Gestalt Rutebeufs, des Pariser Bohème. In eindrucksvollen Versen weiß er die Not seines Lebens, die Trauer um einen verlorenen Freund und die politische Invektive zu gestalten. Leidenschaftlich kämpft er gegen das Eindringen der Kongregationen in den Universitätsunterricht.

Das Ausland. Provenzalische Sänger durchzogen schon im 12. Jahrhundert das ganze Gebiet der Romania. Sie kamen an die Fürstenhöfe Oberitaliens und mischten sich mit ihren Sirventesen in den politischen Kampf. Ihr Beispiel weckte norditalienische und toskanische Troubadours, welche provenzalisch dichteten. Auch Dante schreibt provenzalische Verse. Die meisten provenzalischen Liederbücher, die erhalten geblieben sind, rühren von italienischen Schreibern her. In italienischer Sprache erstand der Minnesang zuerst am Hofe Friedrichs II. zu Palermo, und von dort aus verbreitete er

sich im 13. Jahrhundert über das ganze Land. So vollzog sich die literarische Eroberung Italiens durch Frankreich zugleich vom Norden und vom Süden aus.

Spanien hatte zunächst durch Katalonien unmittelbaren Anteil an der Troubadourpoesie, und bald beugte sich unter Portugals Vortritt das ganze Land vor ihrer überlegenen Kunst.

Nach Deutschland drang sie zugleich mit dem französischen Minneroman. Früher und stärker beeinflußte sie den deutschen Westen mit seinem „curteis povel“ als den Osten. Je tiefer dieser Einfluß in Gedanken, Sprache, Rhythmik und Musik sich heute der Forschung offenbart, um so siegreicher erhebt sich darüber der eine Walter von der Vogelweide.

Während sich die Troubadourpoesie so die Welt eroberte, wurde sie in der eigenen Heimat durch jenen Kreuzzug gegen die Albigenser zerstört, in dessen Heiligkeit sich die Herrschgier nordfranzösischer Streber kleidete. Die selbständige kulturelle und politische Entwickelung der „Südstaaten“ wurde dauernd gebrochen und die völlige Herrschaft des Nordens vorbereitet. Das Ende

Der Meistersang löste den Minnesang ab. Er trat in den Dienst der Kirche. Bürger von Toulouse begründeten 1343 eine „Companhia“ zur Pflege der geistlich gewordenen Dichtkunst (*Gay Saber*), aus welcher ein umfangreiches poetisches Gesetzbuch (*Leys d'Amors*) und fromme Dichterwettstreite hervorgingen. Ihre kunstvollen Blumenpreise trugen der Institution den Namen der Jeux floraux ein. Die „Companhia“ entwickelte sich zur wohlbestallten Academia und ward zum Vorbild für jene Akademien, die zur Pflege der Sprache in Barcelona, Florenz und Paris entstanden.

An der Toulousaner Akademie ersetzte das französische Lied seit 1694 völlig das provenzalische. So verstummte schließlich die Troubadoursprache vor dem französischen Klassizismus.

5. Der Rosenroman. Von Anfang an wandte sich die muttersprachliche Kunstübung gern lehrreichen Stoffen zu, um den Laien Erbauung und Wissenschaft zu vermitteln. Predigten, Sprüche und ständische Satire, Kalender, Tier- und Steinbücher gehören zu den ältesten französischen Reimereien, Todesbetrachtungen zu den eindrucksvollsten Schöpfungen, und die „Frauenfrage“ zu den beliebtesten Vorwürfen. Die mittelalterliche Frauenfrage hat der Kleriker formuliert: ihm ist die Frau die begehrliche, listige Versucherin, durch die einst die Sünde in die Welt gekommen; aber mit Maria ist ihr Geschlecht hoch über den Mann erhoben worden. Verächter und Lobredner der Frau berufen sich so auf die heilige Schrift. Beide geben ihr in ernsten oder spöttischen Lehrgedichten gute Räte. Die anglonormannische Gesellschaft zeigt sich besonders lernbegierig. Im 13. Jahrhundert schwillt die didaktische Literatur mächtig an. Sie bildet gleichsam den profanen Hofstaat der Pariser Universität, die jetzt das Zentrum der mittelalterlichen allegorischen Wissenschaft darstellt. Das ganze Abendland strömt ihr zu. Der Rosenroman

Zu diesem Hofstaat gehört der Rosenroman. Ein schwärmerischer Jüngling begann ihn zu Orleans gegen 1230 (4000 Verse); ein skeptischer Student der Pariser Universität schrieb 40 Jahre später eine Fortsetzung von 15000 Versen dazu. Jener verherrlicht die Minne in einem Mainachtstraum, der ihm die Vision Amors bringt und ihn in einen Rosengarten zu der Geliebten (Rose) führt. Mit wirklicher Anmut und Ursprünglichkeit gestaltet Guillaume de Lorris die überlieferten Formen der Vision und der Allegorie zu einem Minnebild, auf welchem sich Amors Liebesregeln und „Dame Raisons" Widerspruch wirkungsvoll abheben. Diese verwirft die Minne als Ausfluß des Müßiggangs und Feindin der Tüchtigkeit. Nach Guillaumes Absicht war „Dame Raison" zu unterliegen bestimmt. Der Fortsetzer, Jean de Meun, aber ist anderen Sinnes, obwohl er schalkhaft versichert, daß er im Geiste Guillaumes weiterdichte. Auch ist er nicht Poet, sondern Dialektiker. Die Handlung stockt; nur die endlosen digressionenreichen Debatten gehen weiter. In diesen wird Amor gründlich widerlegt und der ganze duftige Bau des ersten Teiles aus den Fugen gehoben und zertreten. Traumdeutung und Minne, Aberglauben, Bettelorden, Askese werden von Jean auf Grund antikisierender naturphilosophischer Entwickelungen bekämpft, lebendig, geistreich, keck, aber auch zynisch. Die Minne wird vor seiner naturalistischen Betrachtung zum Fortpflanzungstrieb. Sein Gedicht wird zu einer Enzyklopädie aufklärerischer Gedanken, für die er Dutzende von antiken und neueren Autoren in Kontribution setzt, zu einem Pamphlet gegen die Weiber. Mit schamlosem Realismus gestaltet er die Rolle der Kupplerin, die von Ovid, dem Roman und dem Fabliau gelieferten Züge zusammenfassend.

Dieses widerspruchsvolle Werk, das in seinem ersten Teil ein leuchtendes Denkmal der Minnepoesie ist und im zweiten Teil gegen poetische Verklärung die satirische Darstellung der gemeinen Wirklichkeit und gegen transzendentale Lebenseinrichtungen naturalistische Lebenslehren ins Feld führt, ist ein Bild der Stimmungen des mittelalterlichen Schrifttums. Dort träumt der Geist der Poesie; hier spöttelt der Esprit gaulois. Nicht eine kunstvolle Synthese ist erreicht; den einfacheren Ansprüchen der Zeit genügte das kunstlose Nebeneinander.

Ausland und Nachwelt haben im Rosenroman das Hauptwerk der französischen Literatur des Mittelalters gesehen. In Deutschland scheint er sich nicht verbreitet zu haben.

Der Rosenroman beherrschte das Schrifttum Frankreichs für lange Zeit. Er zwang ihm den Rahmen der Vision und die Form der Allegorie auf und förderte den literarischen Ausdruck des poesiefeindlichen Esprit gaulois.

Die Prosa. 6. Die Prosa. Die Rolle der ungebundenen Rede ist im mittelalterlichen Schrifttum überhaupt eine bescheidene. Die Sprache der Prosa ist das Latein.

Die französische Prosa ist eine Schöpfung des 12. Jahrhunderts. Vom Mißtrauen der orthodoxen Kirche begleitet, übt sie sich an der Über-

tragung der Bibel, zuerst in England, dann besonders in Metz. Erbauungsschriften, Chroniken folgen; doch läßt sich der Vers nur langsam verdrängen. Prosaversionen von Arturromanen zeigen die erste originale Verwendung ungebundener Rede. Erst das 13. Jahrhundert weist einige Vertreter der Prosanovellen auf. Hat der erste Kreuzzug die letzten Epen gebracht, so bringt der vierte die erste historische Originalprosa, die noch die Stilisierung der Chanson de geste verrät und der sechste den lebensvollen Bericht des Seneschalls Joinville (1272/73), das erste Memoirenwerk der glorreichen französischen Memoirenliteratur.

Das 13. Jahrhundert trägt den Ruhm der französischen Prosa ins Ausland. Engländer und Italiener — unter ihnen Dante — rühmen ihre leichte und anmutige Gemeinverständlichkeit. Der Florentiner Brunetto Latini, Dantes Freund, schreibt sein Lehrbuch des Lebens französisch, und französisch ist die berühmte Reisebeschreibung des Venezianers Marco Polo (1298).

Die Verwendung der französischen Prosa im öffentlichen und privaten Verkehr überdauerte in England den Untergang der blühenden anglonormannischen Literatur (nach 1300). Die königliche Kanzlei und die Juristen fuhren fort französisch zu schreiben, und sogar Cromwells patriotisches Verbot wirkte nicht unmittelbar.

In Norditalien wich die französische Prosa vor der toskanischen erst gegen 1500; in Piemont, der Wiege der politischen Einheit Italiens, war sie noch im 16. Jahrhundert die Sprache der Administration und noch im 18. herrschte sie am Hofe und in der Akademie zu Turin.

Der direkte Anteil, den England und Italien an der Literatur Frankreichs vom 12.—14. Jahrhundert genommen haben, hat auch die glückliche Folge gehabt, daß englische und norditalienische Kopisten uns Werke erhalten haben — Epen, Romane, Liederbücher und Prosaschriften — die in ihrem Heimatlande untergegangen sind. Ohne sie hätten wir nur Trümmer des Rolandsliedes. —

So ist Frankreich die Führerin des Abendlandes auf dem Wege zur literarischen Kunst geworden. In seinem Süden hat es das erste persönliche Lied angestimmt; in seinem Norden hat es germanischem Geiste in der Helden- und Tiersage romanische Form gegeben, die Schätze der keltischen und der antiken Sage, die Fabeleien des Orients, die Legende und das Erbe volkstümlicher Contes der neuen Welt erschlossen und eine universelle Prosa geschaffen. Auch in der Entwickelung der Lebensformen ist Frankreich vorangegangen und seine Wissenschaft, insbesondere seine Theologie, war maßgebend. So konnte Chrétien von Troyes stolz sagen: zuerst waren Gelehrsamkeit (*Clergie*) und höfische Bildung (*Chevalerie*) in Griechenland heimisch; von da kamen sie nach Rom, und nun sind sie in Frankreich zu Hause. Ein deutscher Zeitgenosse hat ihm das neidlos bestätigt.

Zusammenfassung

Dieses selbe Nordfrankreich ist auch die Heimat der Gotik. Es hat im 12. Jahrhundert der Civitas Dei das Gotteshaus geschaffen. England,

Italien, Spanien, Deutschland, Skandinavien haben es ihm nachgebaut. Die Schüler seiner Literatur sind auch die Schüler seiner Kunst.

So war es denn wirklich wie ein alter Chronist sagt: *Francia, domina multarum nationum.*

II. Frankreichs Niedergang (14. und 15. Jahrhundert). Im 14. Jahrhundert vollzieht sich ein rascher Verfall. Es ist eine lernbegierige aber keine kunstsinnige Zeit, wenigstens nicht literarisch. Die Musik freilich zeigt frisches Leben, und in der führenden Pariser Malerschule von 1400 bereitet sich die neue Kunst vor, die in den Niederlanden aufgehen wird. Es ist als ob die Poesie erstorben sei; die Didaktik blüht. Noch einmal gelingt es Frankreich ein Thema vorbildlich zu gestalten: den sog. Totentanz.

Die Prosa gewinnt die Oberhand. Sie gewinnt auch dem Latein Boden ab. Die offiziellen Königschroniken im Kloster zu Saint-Denis werden jetzt französisch redigiert. Historiker, Philosophen und Redner des Altertums werden aus dem Latein übersetzt. König Karl V., der Weise, liebt und fördert diese Bildungsarbeit, die durch den Jammer des folgenden Regiments unterbrochen wird. Der Latinismus beginnt Wortwahl und Satzbau zu beeinflussen. Greift man zu einem Poeten, wie Ovid, so werden seine Fabeleien „moralisiert", d. h. allegorisch lehrhaft gedeutet. Es entstehen Werke über Politik, Kriegskunst, Recht, Münzwesen, zum Teil im Rahmen von Visionen. Der Roman schwillt zum endlosen Lehrbuch. Die Chanson de geste verkommt und ihre Umsetzung in Prosa beginnt. Die Tierschwänke werden zur formlosen Enzyklopädie. Die moralisierte Fabel blüht. Das Fabliau verschwindet. Die Kunst der kurzen Erzählung scheint verloren.

Die älteren Formen der Lyrik treten zurück. Es sind nicht mehr die höfischen Kreise, die den Ton angeben, sondern die bürgerlichen Puys der immer mächtiger werdenden Städte. Hier bildet sich der Meistergesang aus. Es entstehen Anweisungen zur Poeterei. Wenige Gedichttypen, zum Teil zierlicher, komplizierter Form wie Balladen, Rondeaux, Virelay — die Namen verraten das ursprüngliche Tanzlied — dienen sowohl der Liebe wie dem Glauben, der Politik und der Moral, der Fabel und der Satire. Originelle Kompositionen tragen sie bis nach Italien. Die Ballade ist für zwei Jahrhunderte die herrschende Form. Der treffliche Eustache Deschamps († 1405) hat uns über 1000 solcher Balladen hinterlassen, die ein buntes Bild seiner und seiner Zeit Geschichte geben. Es sind die bösen Jahre des Krieges mit England, deren Rittertaten in der Chronik Froissarts eine zwar äußerliche, aber um so farbenreichere Darstellung gefunden haben, die Walter Scott entzückte. Es sind auch die Zeiten tiefgehenden Aufruhrs im Innern: Königsmacht und Feudalmacht ringen um die Herrschaft; das erstarkende Bürgertum mischt sich in den Kampf; die Not zwingt die Bauern zu verzweiflungsvollen Aufständen. Die Kirche,

deren Haupt in Avignon residiert, treibt dem Schisma entgegen, das die Gemüter der Gläubigen verwirrt. Inzwischen ist Avignon ein Zentrum kirchlicher und profaner französisch-italienischer Kultur. Die Päpste beschäftigen senesische Maler und französische Architekten und Plastiker.

Jean de Meun ist die literarische Autorität, der man folgt oder die man bekämpft. Fromme Dichter benutzen seine Form, um seine Lehre zu widerlegen. Die gelehrte Christine von Pisan (Pezzano) stellt ihm Dante gegenüber, verteidigt die Ebenbürtigkeit der Frau gegen seine zynischen Angriffe und hilft damit 1401 eine große literarische Debatte entfachen. Die „Frauenfrage" erfüllt die Literatur der Zeit. Einem unbekannten Pariser verdanken wir das satirische Kleinod „Les quinze joies de mariage", ein unehrerbietiges Pendant zu den fünfzehn Freuden Mariae. Die Verteidigung der Frau gipfelt in den 24000 Versen des „Champion des dames" von Martin le Franc (1442).

Das fünfzehnte Jahrhundert.

Das 15. Jahrhundert bringt Frankreich die schwere Krise der englischen Eroberung und der burgundischen Rivalität. Die Jungfrau von Orleans hilft jene überwinden (1429); die Macht der burgundischen Herzöge brechen die Schweizer (1477).

Auf den Reformkonzilien zu Konstanz und Basel haben die Pariser Theologen die Führung. Sie begründen die sog. gallikanischen Freiheiten. Die friedenslose christliche Gesellschaft liefert der satirischen Dichtung reichen Stoff. Spott und Zynismus erfüllen die Verse, aber das Schicksal der Jeanne d'Arc findet keinen Poeten.

Die französischen Könige der Zeit haben wenig literarisches Interesse, und Paris tritt nicht besonders hervor. Meister Alain Chartier schafft sich dauernde Autorität durch seine ernste poetische Rede. In den Zeiten, da das Vaterland dem Untergange nahe ist, werden Alains anmutig gereimte Gemeinplätze von der „Grausamen Schönen" (1424, *La belle dame sans merci*), die mit guten Gründen den tränenreichen Liebhaber abweist, zum höfischen Ereignis. In Blois hält der Prinz Karl von Orleans nach seiner Rückkehr aus 25jähriger englischer Gefangenschaft (1440) einen literarischen Salon, in welchem ein zierliches, erfindungsreiches Spiel mit Balladen und Rondeaux getrieben wird, an dem vorübergehend auch der verkommene Pariser François, genannt Villon, teilnahm. Dieser Fürst und dieser Vagabund sind die Poeten des 15. Jahrhunderts. Aber der Vagabund ist der größere Dichter. Er erinnert an Verlaine. Das Leben hat sein Inneres tief gepflügt und aus den Furchen sprießt eigene Frucht. Die Lieder des verschollenen Mannes sind nicht zahlreich. Sie bewegen sich in den überlieferten Formen und verschmähen nicht deren Zierat. Aber Villon hat der Ballade, in die er mit ergreifender Aufrichtigkeit Lust und Klage seines zertretenen Lebens goß, für immer den Stempel seines Geistes aufgedrückt. Das Altertum hat ihn nicht besonders inspiriert. Ganz fremd ist es Philipp de Commines, der „*aucune littérature*" hat und der deshalb ohne rhetorische Ambitionen die politische Erfahrung eines

35jährigen Fürstendienstes in schlichter Prosa darstellt als ein Vorläufer Machiavells. Die Freude an der einfachen Erzählung regt sich wieder und schafft z. B. die reizende Prosanovelle vom König „Jean de Paris".

Am prachtliebenden Hofe von Burgund herrscht eine prunkvolle Literatur. Die Prosa seufzt unter der Last lateinisch aufgeputzter Wörter und im Schnürleib latinisierender Konstruktionen. Die literarische Kunst wird zur pompösen Rhetorik und Rhétoriqueurs nennen sich diese Schriftsteller, die mit der nämlichen anspruchsvollen Feierlichkeit Prosa und Verse behandeln und die Künstlichkeit Alain Chartiers und Karls von Orleans durch Reimschnörkel und Formverrenkungen noch verkünsteln.

Diese burgundische allegorische Rhétorique überdauert den politischen Sturz und findet in Frankreich gelehrige Schüler. Manch unbestreitbares Talent erschöpft sich im Latinismus und Formengeklingel dieser sterbenden mittelalterlichen Dichtung.

Seit 1400 dringen neue Anregungen aus Italien herein. Italien liefert lateinische Versionen griechischer Originale, nach welchen Originalen sich in Frankreich noch kein Verlangen zeigt. Vom italienischen Humanismus stammt die rhetorische Eloquenz, der latinisierende Schwulst und der übertriebene Kultus der antikisierenden Form, der sich auf französischem Boden viel greller abhebt als auf italienischem. Dante, Petrarca, Boccaccio werden übersetzt. Des letzteren Beispiel leitet die neuerwachte Erzählungskunst und bringt Frankreich das Wort „Nouvelle". Ein Unbekannter vereinigt in den „Cent nouvelles nouvelles" in reizvoller Form sehr freie Geschichten, so sich in Frankreich, England, Deutschland und Brabant zugetragen haben: es ist das alte derbe Schwankgut der Fabliaux. Dann erschließen die italienischen Feldzüge (seit 1494) Frankreich das Renaissanceland jenseits der Berge. An der Eingangspforte, zu Lyon, bildet sich eine einflußreiche italienische Kolonie. Italienische Gelehrte, Poeten und Künstler werden die Lehrer der Franzosen.

Für Deutschland bleibt Frankreich im 15. Jahrhundert noch maßgebend. Es sendet ihm seine Prosaromane und vermittelt italienische Entlehnungen.

Die neue Kunst des Buchdrucks fand in Frankreich eine Schriftsprache vor, die sich literarisch bereits das ganze Land erobert hatte und als literarische Verkehrssprache auch dem Ausland diente: *la plus commune par l'universel monde*, wie Christine um 1400 sagt.

Diese Jahrhunderte sahen indessen neben der sich erschöpfenden Epik und Lyrik der alten Zeit eine zwiefache literarische Blüte: Erstens schafft diese Epoche der künstlichsten Kunstdichtung neue Formen des Volksliedes, Grundlage und Muster für die folgenden Zeiten, und wieder ist es Nordfrankreich, das an der Arbeit der volkstümlichen Romanzendichtung, die durch das ganze Abendland pulsiert, führenden Anteil nimmt.

Das Theater. Zweitens läßt diese Zeit eine neue Dichtungsform aus alten unscheinbaren Anfängen zu glänzender Entfaltung gelangen: die dramatische.

Die dramatische Kunst des Mittelalters fließt vornehmlich aus zwei Quellen: aus der uralten Schwanktradition des Mimus-Jongleur und aus dem Kultus. Dazu gesellt sich die Schule.

Der Wunsch, die zwei Heilswahrheiten (Mysterien), an die es glauben soll, dem Volke vor Augen zu führen, macht sich in der Kirche um so nachdrücklicher geltend, als ihr Latein diesem Volke unverständlich war. So entstand die Pantomime als Teil der Gottesdienstordnung, zu Ostern um ein Grab und zu Weihnachten um eine Krippe.

Die Osterfeier.

Früh bildet sich in der abendländischen Kirche der liturgische Brauch, am Karfreitag vor dem Altar ein Kreuz aufzustellen, es hierauf in einer Art von Grab im Chor symbolisch zu bestatten und später wegzuschaffen, um am Ostermorgen das leere Grab zu zeigen. Mit dieser Pantomime der Kreuzbestattung verbindet sich im 10. Jahrhundert einer jener Gesänge (Tropen), mit denen damals die römische Liturgie erweitert wurde. Dieser Tropus stammt aus St. Gallen, wo man ihn in der Messe des Ostermorgens vor dem Tedeum einschob. Er besteht aus einem Wechselgesang der zelebrierenden Geistlichen, deren Worte nach dem Texte der Evangelien von den zum Grabe wandelnden drei Marien gebildet war: „Wen sucht ihr im Grabe, o Christinnen?“ „Jesum Nazarenum, den Gekreuzigten, o Engel.“ „Er ist auferstanden, Halleluja!“ Während dieses Gesanges hält ein weißgekleideter Geistlicher als Engel Grabeswacht; drei andere in langen Gewändern nähern sich mit suchender Gebärde als Marien und jener, die Decke vom Grabe wegziehend, zeigt ihnen und den Gläubigen das leere Leichentuch: surrexit! Halleluja!

So verlief um 967 die Osterfeier in englischen Klöstern, die sich dabei auf französisches Beispiel berufen. Es setzt sich dieses lateinische liturgische Spiel aus einer Pantomime und einem Wechselgesang zusammen, die nebeneinander hergingen. Die weitere Entwickelung war eine doppelte: Entweder blieb es bei dem Nebeneinander: das Spiel blieb Pantomime und ward zu einem prunkvollen Schaustück, das dem Gesang oder dem Worte des Predigers entlang lief oder einen eigentlichen Erklärer beschäftigte. Oder der Wechselgesang ging in den Mund der agierenden Figuren, Engel und Marien über, und es entstand das feierliche lateinische Musikdrama.

Jetzt war die Freude am Spiel geweckt. Die Evangelien bieten Material zu Erweiterungen: den Wettlauf der Apostel Petrus und Johannes zum Grabe (Joh. 20, 2) — womit schon ein Lächeln sich zum feierlichen Ernst gesellt —; die Frauen kaufen unterwegs Salben beim Krämer (Luk. 23, 56) — womit eine komische Laienfigur in die heilige Gesellschaft tritt —; Jesus erscheint der Maria Magdalena (Joh. 20, 11) — der lyrische Dialog zwischen Jesus und der Sünderin wird in rhythmischen Couplets ausgesponnen, die auf volkstümliche Melodien weisen —; Jesus erscheint den klugen und den törichten Jungfrauen — seine Zurückweisung der törichten ruft die Teufel auf den Plan und öffnet die Hölle. So wird das liturgische Singspiel weiter und bunter.

Im Mittelalter werden Epos, Lyrik und Drama gesungen. Der Gesang ist Träger aller dichterischen Arbeit.

An der Entwickelung dieses lateinischen Osterspiels sehen wir hauptsächlich Deutschland und Frankreich beteiligt. England, Spanien und Italien treten zurück.

Seit dem 12. Jahrhundert dringt das Französische in diese Musikdramen ein. Es entstehen zunächst gemischte (farcierte) Formen: lateinische Stücke mit französischen Refrains am Strophenschluß, mit angefügter Übersetzung einzelner Hauptstücke, mit selbständigen französischen Einlagen. Die Vulgärsprache bringt einen etwas derberen Ton. Dem ersten ganz französischen Auferstehungsspiel begegnen wir ums Jahr 1200. Es ist nicht mehr strophisch, sondern in paarweise gereimten Kurzversen geschrieben; nicht mehr gesungen, sondern gesprochen, von der Liturgie gelöst, laisiert.

Das Weihnachtsspiel.

Wie die Ablösung sich vollzog, zeigen die reichen Überreste des Weihnachtsdramas, das in Nachahmung des Osterspiels sich gebildet hat: hier zogen suchende Hirten zur Krippe, wie dort die Marien zum Grabe. Doch lockte der biblische Bericht zu weltfreudiger Ausgestaltung. Der prunkvolle Zug der Könige trat hinzu; der Kindleinmord brachte mit ihnen den Herodes zusammen, in dem der Keim zum Theaterbösewicht schlummerte. Eine Lectio aus der Weihnachtsmesse führte dazu, eine Reihe von Propheten Christi auftreten zu lassen, wie Jesaja, Bileam, die drei Jünglinge, Daniel. So ward die Welt des Alten Testaments erschlossen. Bileam reitet auf einem Esel; Nebukadnezar singt von seinem Königsthron aus den Befehl, die drei Jünglinge in den feurigen Ofen zu werfen; Daniel kommt auf Geheiß des Darius in die Löwengrube. Die Handlung ist aus dem engen Chor in das breite Schiff hinausgerückt, wo ein naives Nebeneinander die Inszenierungskünste vereinigt (Juxtaposition).

Klosterschüler bauen sich die Danielepisode der Prophetenreihe als selbständiges buntes Singspiel für ihre studentische Weihnachtsfeier aus: so tritt die Schule in die Entwickelung ein und pflückt die reifende Frucht vom Baume der Liturgie.

Inzwischen wird dem Prophetendéfilé, aus Anlaß einer anderen Lectio der Weihnachtsmesse, die Darstellung des Sündenfalls und des Brudermordes vorangestellt und damit der Anfang zu einer Dramatisierung des Alten Testaments in Biographien gemacht. Diese Form zeigt uns das älteste vollständig erhaltene französische Mystère (*La représentation d'Adam*), das sich allerdings noch an der Krücke lateinischer Gesänge und Lektionen bewegt und so an die Kirche gefesselt erscheint, das aber bereits außerhalb des Gotteshauses im Vorhof gespielt und dessen naives Französisch gesprochen wird.

Das lateinische liturgische Drama ist uns in reichen Proben erhalten. Von den französischen Oster- und Weihnachtsmysterien, die sich im 12. und 13. Jahrhundert daraus entwickelten, sind uns nur wenige, meist Trümmer, überliefert. Dieses Wenige weist besonders nach England. So tritt in

dieser Blütezeit der Epik und der Lyrik die dramatische Literatur zurück.

Das Mirakelspiel

Nicht reicher ist die Überlieferung jener Mirakelspiele, mit welchen Laiengesellschaften ihre Heiligen feierten: kleine weltliche Dramen, deren bunte Verwickelung durch ein Wunder des mächtigen Schutzherrn heilsam gelöst wird. Sie sind unabhängig von der Liturgie entstanden. Die Spielfreudigkeit der Klosterschüler, von der wir manches hören, gab mit lateinischen Nikolaus- und Katharinenmirakeln das Beispiel. Dann folgten unter ihrer Führung die Laien. Für eine Arraser Gesellschaft dramatisiert Bodel (um 1200) eine abenteuerliche Handlung, zu der ein Wunder des heiligen Nikolaus fast nur noch den Vorwand bildet. Für einen Pariser Puy liefert Rutebeuf ein Marienmirakel („Theophilus“).

In diesen Mirakelspielen lag weltlicher Stoff für ein romantisches Drama bereit. Doch fand sich der Künstler nicht; denn ganz isoliert stehen die zwei originellen poetischen Frühlingsspiele da, die Adam der Schöffe um 1265 für den Puy zu Arras schrieb: das eine ein buntes Jahrmarktsbild mit Narrenszenen (*Sottie*), das andere eine dramatisch ausgeführte liederreiche Pastourelle: das erste Vaudeville. Das begabte Arras erscheint hier auf dem Wege zu einer weltlichen Kunst. Doch wird er nicht weiter verfolgt. Die Geschichte des Dramas ist reich an solchen Verwerfungsspalten.

Das Jongleurtheater

Vom Jongleurtheater sind uns aus dieser Zeit — außer den Fabliaux — nur kärgliche Überreste des Einzelspiels: komische Monologe, Streit- und Narrenreden geblieben. So scheint es, als hätte der fahrende Spielmann erst spät und erst nach dem Beispiel der Mysterien- und Mirakelbühne gelernt, Szenen im Zusammenspiel mehrerer Personen aufzuführen.

Die Marienklage

Seit dem 13. Jahrhundert wird, im Gefolge des Marienkultus, dem Auferstehungsspiel die Klage der Mutter Gottes am Kreuz vorausgeschickt. Um diese Marienklage gestaltet sich dann die ganze Leidensgeschichte Christi. So wird das Ostermysterium zum Mystère de la Passion. Hierin ward Frankreich für Deutschland und England vorbildlich. Auch das Passionsspiel lag in den Händen bürgerlicher Gesellschaften. Die Pariser Confrérie de la Passion erlangt 1402 die königliche Erlaubnis, ihr Spiel auch außerhalb des Osterfestes, sonn- und feiertäglich, zu wiederholen. Damit tritt das ursprüngliche Festspiel in das Alltagsleben hinein. Es entsteht das hauptstädtische Theater, und die Dilettanten der Confrérie sind auf dem Wege zum Berufsschauspielertum. Jetzt erst begegnen wir dem Namen „Mystère“.

Die Dramatik

Mit dem 15. Jahrhundert nimmt diese ganze Dramatik einen gewaltigen Aufschwung. Das Leiden Christi wird mit weitläufiger Aufdringlichkeit dargestellt. Die Rolle Marias wird nach Herzenslust ausgedehnt. Das Weltleben wirft seine Wellen in die heilige Handlung und kommt der Figur der Sünder, der Magdalena und des Judas, zugute. Überall aber kommt die theologische Gelehrsamkeit zum Wort, in deren Büchern die Mysterien-

dichter mit vollen Händen schöpfen. Die Pariser Confrères erhalten um 1450 durch Arnoul Gréban ein solches Passionsspiel, das in 33000 Versen das ganze Leben Christi darstellt, also auch das Weihnachtsspiel absorbiert. Der selbe schreibt eine „Apostelgeschichte“ in 62000 Versen mit 500 Personen, deren Aufführung zehn Spieltage in Anspruch nimmt. Die Biographien des Alten Testaments werden zu einem riesigen Mystère du Vieux Testament zusammengelegt. Auf langgestreckter und tiefer Bühne, deren Seiten von Paradies und Hölle gebildet waren, und deren Mitte die Schauplätze der irdischen Vorgänge in anspruchslosem Nebeneinander vereinigte, verlief die wechselvolle Handlung, ohne daß ein Vorhang sie unterbrach. Diese wahrhaft epische Szene, die keine örtlichen noch zeitlichen Schranken kannte, bot eitel Augenweide, vom Anfang bis zum Schluß. Die ganze Bürgerschaft einer Provinzstadt war monatelang mit den Vorbereitungen eines solchen Spieles beschäftigt. Die Städte rivalisierten und Frankreich erscheint als ein großes Schauspielhaus.

Die Idee dieses Glaubensdramas, das vor Torschluß des Mittelalters noch einmal Hoch und Niedrig zu gemeinsamem literarischen Genuß vereinigte und das durch viele lyrische Einlagen noch an seinen musikalischen Ursprung erinnerte, ist grandios. Aber die Ausführung ist mißlungen. Die Schönheiten des Details verschwinden in Myriaden von platten Versen. Das organische Element des Komischen und Niedrigen, das aus den biblischen Berichten schon ins liturgische Drama geflossen war, stört die robuste Gläubigkeit des Mittelalters so wenig, daß man es förmlich hegte und unter der Führung der Jongleurpossen ausbaute. Hirten, Bettler, Narren, Henker, Teufel sind ihre Hauptträger, Prügelszenen ihr Höhepunkt. Die antisemitische Komik der deutschen Mysterien fehlt. Aus der Sitte dieses komischen und oft unflätigen Füllsels (*Farce*) erwuchsen selbständige Stücke und entstand für das Possenspiel überhaupt der Name Farce.

Das geschärfte religiöse Empfinden der späteren Zeit ertrug dieses Lachen nicht mehr und bereitete dem naiven Glaubensdrama der Civitas Dei den Untergang (1548). —

Nach den bescheidenen Mirakelspielen, die in ein Wunder des Schutzheiligen ausliefen, führen die bürgerlichen Vereine nun ganze große Heiligenleben (Mystères des Saints) mit viel Weltlichkeit auf, und naturgemäß wandte sich die Spielfreudigkeit gelegentlich auch ganz weltlichen Stoffen zu. Die rührsame Geschichte der Griselidis wird (1393) gespielt, der Jahrestag der Entsetzung von Orleans durch ein Belagerungsfestspiel gefeiert und der trojanische Ursprung des französischen Königshauses durch die Tragödie vom Untergang Trojas verherrlicht. Doch ist von diesen weltlichen Materien kein fördernder Einfluß ausgegangen.

Neben dieser reich entwickelten Dramatik erhielt sich die Sitte der prunkvollen pantomimischen Ausstattungsstücke.

Aus den Disputationsübungen der Schulen gingen lehrhafte Rededramen hervor (*Moralités*), die mit Vorliebe allegorische Figuren in Szene setzten und sich zu kirchlicher oder politischer Polemik eigneten. Moralité

Auch das ausgelassene Possenspiel blüht inmitten dieser üppig treibenden Dramatik, und die nämlichen Studenten und Bürgergesellschaften, die den Tag ihrer Heiligen feierten, liebten die tolle Lust des Jongleurtheaters und pflegten sie. So bildet sich ein dramatisches Schwankspiel, in welchem Laien und Kleriker ihren Scherz und Spott zum Ausdruck brachten. Zwischen den lateinischen Schulkomödien und dieser Schwankbühne gehen die Einflüsse hin und her. Es bildeten sich wieder, wie einst in römischer Zeit, förmliche Truppen von Berufsschauspielern, die von dieser „Farcerie" lebten und ihre Not unter lustigen Namen (z. B. *Galants sans souci*) bargen. Farce und Posse

An den kirchlichen Narrenfesten hatten von jeher die Kleriker sich für den kirchlichen Zwang des ganzen Jahres ausgelassen gerächt: die Figur des schellentragenden, langohrigen Narren (*Sot*) mit seiner Redefreiheit ist früh von der Bühne benutzt worden, und im 15. Jahrhundert wird die Sottie, die die Welt als ein Narrenhaus verspottet, eifrig gepflegt. Die Beamten der Landesgerichte trieben mit der Justitia Faschingsscherz und führten sog. „Causes grasses" auf: die köstliche Farce vom Advokaten Pathelin ist ihr Denkmal. Ehestreit und Weiberlist, Prellereien aller Art, ethologische Scherze bilden den Gegenstand der zumeist rohen und nicht selten unflätigen Farcen, deren Satire oft in verletzender Weise persönlich ist. Von einer Ausbildung eigentlicher komischer Typen sind nur Ansätze vorhanden.

Das deutsche Fastnachtsspiel ist von der französischen Farce unabhängig. Die norditalienische Farsa, der spanische Sainete aber zeigen ihren Einfluß. —

Eine regelrechte Theateraufführung des 15. Jahrhunderts begann mit der Sottie als „Lever de rideau"; daran schloß sich ein lustiger Monolog; dann folgte das ernste Stück, und die Farce mit einem ausgelassenen Lied bildete den Schluß. So schritt man „in dem engen Bretterhaus den ganzen Kreis der Schöpfung aus". Zusammenfassung

Dieser bodenständigen Dramatik machte die Renaissance ein Ende. Nur die Posse widerstand, die ja in primitiver Form auch zuvor schon existiert hatte. —

So erscheint die Dramatik als die literarische Kunst, die in der Romania am langsamsten sich entwickelt hat und am spätesten zur Blüte gelangt ist. Ihren Kern bildet das seit dem 10. Jahrhundert aus dem Kultus erwachsende Theater des Mysteriums. Dieses religiöse Festspiel ward Veranlassung und Vorbild für die ernsten und heiteren Festspiele der Schule und der Korporationen und befruchtete auch die viel ältere Bühne des Jongleurs. Es gab der primitiven Jongleurposse, die bis dahin wesentlich Einzelspiel gewesen war, mehr szenische Form und gab ihr auch den Namen Farce.

Frankreich ist in dieser Entwickelung nicht in dem Maße führend gewesen wie in der Epik und der Lyrik. Wohl aber ist es das Land, das auch hier die reichste Entwickelung zeigt.

## B. Italien bis zum Ende des 17. Jahrhunderts.

Es ist bezeichnend, daß unter den ältesten Denkmälern der italienischen Literatur das kirchliche Element viel weniger stark ist als in Frankreich. Sie tritt wesentlich als Profanliteratur auf. Italien hat überhaupt am mittelalterlichen Schrifttum nur verhältnismäßig spärlich, wenig schöpferisch und zögernd teilgenommen. Aber es hat den einen Dante und hat allen Ländern voran seit dem 14. Jahrhundert eine neue auf der Antike beruhende Weltanschauung und Kunst hervorgebracht, welche die mittelalterlichen Stoffe und Formen umschafft oder verdrängt.

Das Schwergewicht der italienischen Literatur ruht im Festland. Von den Inseln hat nur Sizilien, vorübergehend, eine Rolle gespielt. Sardinien gehörte bis ins 18. Jahrhundert literarisch zu Spanien.

Die Volksliteratur.

Ein Heldenepos hat Italien nicht geschaffen und selbst von einer Heldensage sind nur Ansätze erkennbar. Wahrscheinlich, doch bei der mangelhaften Überlieferung nicht nachzuweisen, ist die Fortdauer der römischen Possenspiele. Von den Liedern, die das Volk in jenen fernen Zeiten sang, haben wir keine direkte Kunde. Erst das 13. Jahrhundert hat uns einige Aufzeichnungen und einige höfische Nachahmungen erhalten. Die weitere Entwickelung und der heutige Stand der italienischen Volkspoesie zeigt, daß zwischen dem Norden einerseits und Mittel- und Süditalien andererseits ein Unterschied bestanden hat, der auch im Sprachcharakter wohl begründet ist: hier haben wir paroxytone Wortform (*cantáre*, *bello*), im Norden oxytone Form (*cantá(r)*, *bel*), was diesen Norden sprachlich mit Gallien verbindet und ihn dem Import nord- und südfranzösischer Dichtung mehr öffnete.

Die Volkspoesie, die in Süditalien autochthon ist, ist wesentlich lyrisch, subjektiv; ihre Form ist das Schnaderhüpfel (*Strambotto*, tosk. *Rispetto*; *Ritornello*, tosk. *Stornello*), kleine Gebilde von zwei bis vier resp. acht Zeilen zehnsilbiger Verse, die aus Sizilien stammen und vielleicht die Fortsetzung der antiken Liebeslieder sind. Durch kunstmäßigen Ausbau schufen süd- und mittelitalienische Dichter im 13. Jahrhundert aus diesen Liederformen das Sonett, die Terzine und die Ottava rima. Die Ballata und das Madrigal (Hirtenlied) scheinen der Toskana anzugehören.

In Norditalien herrschte das objektive epische Volkslied, die Romanze. Wenig ist davon nach dem Süden gedrungen; das meiste weist nach Nordfrankreich, dem romanischen Herde epischer Poesie.

Die Kunstdichtung.

I. Das Mittelalter. Nach Gallien weist auch die früheste Kunstdichtung Italiens. Nur in der religiösen Poesie der Franziskaner zeigt sich

Selbständigkeit, und machtvoll tritt aus dieser literarischen Botmäßigkeit heraus die Figur Dantes.

Während Frankreich im 12. Jahrhundert in einem glänzenden Schrifttum zu Europa spricht, ist Italien noch stumm. Erst seit 1200 erhebt es die Stimme, zunächst um Frankreich seine Lieder nachzusingen.

Dieser späte Eintritt in die Vulgärliteratur beruht auf den nämlichen Ursachen, die in Italien die volle Entfaltung mittelalterlicher Kultur überhaupt verhindert und aus ihm das Land der Renaissance gemacht haben: der starken Nachwirkung der antiken, munizipalen Kultur auf allen Lebensgebieten, besonders auch auf dem Gebiete der Schule. Die weltliche Schule, die den nördlichen Ländern fehlte, schützte und verbreitete die weltlichen Wissenschaften der Grammatik, Rhetorik, Medizin und Juristerei und schuf ein aufklärerisches rationalistisches Laientum. Dante wäre im Norden ein Kleriker geworden.

Durch den Jongleur, der die Scharen der Pilger nach Italien begleitete, kam das französische Karlsepos zu den Norditalienern. Im Piemont, in Mailand, Verona, Bologna wurde es von Bänkelsängern gesungen, und in ihrem Vortrag bildete sich ein merkwürdiger franko-italienischer Jargon, eine hybride Epensprache aus. Während das Volk sich an diesen Gesängen der „Materia di Francia" ergötzte, las und kopierte der Gebildete die nordfranzösischen Prosaromane von der Tafelrunde (Materia di Bretagna) und lauschten die Fürstenhöfe dem südfranzösischen Troubadour. Es entstand von Ligurien bis Venetien ein Geschlecht einheimischer Trovatori, die in provenzalischer Sprache dichteten. Daneben wurden die einheimischen Mundarten, das Genuesische, Lombardische, Venedische usw. in kunstloser didaktischer Literatur verwendet. So bietet Norditalien im 13. Jahrhundert ein Bild sprachlicher Zerfahrenheit, die zugleich seine literarische Unselbständigkeit illustriert.

Das erste kunstmäßige Lied in italienischer Sprache erklang im Süden, wo seit 1220 Kaiser Friedrich II. in Palermo mit jener Constanza von Aragonien Hof hielt, die aus einer fürstlichen Troubadourfamilie stammt. Um sie gruppierten sich Männer — wir kennen etwa dreißig — aus allen Teilen Italiens und sangen mit dem Kaiser und seinen Söhnen, Enzo und Manfred, um die Wette kunstvolle Kanzonen nach provenzalischem Vorbild. Sie erfinden das Sonett. Das Italienisch, dessen sie sich bedienen, zeigt südliche Basis mit mittelitalienischen Formen, Latinismen und Provenzalismen. Die Dichtung dieser „Scuola siciliana" ist konventionellste Minnelyrik; jede Originalität, jedes Echo jenes eigenartigen Lebens fehlt. Seine politischen Lieder dichtet Pier delle Vigne lateinisch. Die Schlacht von Benevent bringt Manfred den Tod und Konradin wird 1268 gemordet, ohne daß ihnen ein italienisches Lied nachweint. So endet diese staufische Poetenherrlichkeit. Die folgende angevinische Herrschaft trägt keine literarische Frucht.

Inzwischen war diese Lyrik nach Mittelitalien gedrungen. In Toskana nahm sie volkstümliche Elemente auf (*Ballata*); sie öffnet sich dem städtischen

Leben und der Parteipolitik. In Bologna und Florenz mischt sich ihr einst feudaler Minnedienst mit philosophischen Schultheorien und religiösen Vorstellungen. Die Minne wird vollends übersinnlich; die Geliebte zum Symbol aller sittlichen Tüchtigkeit, aller Erkenntnis und endlich des Glaubens: Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis. Ein „süßer neuer Stil“ entsteht, in welchem die Tradition des ritterlichen Minnedienstes und der Scholastik zu allegorischem, mystischem Frauenlob zusammenfließen.

Die *Lauda*. Er ist vom frommen Geiste der Franziskaner beeinflußt. Vom Oberlauf des Tiber und den Gestaden des Trasimenischen Sees ergoß sich jene wunderbare Glaubensbewegung, deren erste Boten noch lateinisch dichteten und uns das „Dies irae“ und das „Stabat mater“ geschenkt haben, während die späteren, wie Jacopone von Todi, ihr Evangelium als „joculatores Dei“ in die populäre Form der Ballaten kleideten und so an Stelle des lateinischen Kirchenliedes die italienische Lauda (Loblied) setzten. Auch sprachlich demokratisierten die Laudesi des „armen Lebens“ die Kirche.

Im Mittelpunkt dieser Laudenpoesie stand die Marienklage. Ihre dialogische Gestaltung führte zum Wechselgesang und lockte zu dramatischer Darstellung. Im Schoße der franziskanischen Geißlerbrüderschaften liegen die Anfänge des italienischen Dramas und nicht, wie in Frankreich, im lateinischen liturgischen Schauspiel, das in Italien über die Anfänge nicht hinausgekommen zu sein scheint und wesentlich pantomimische Schaustellung blieb, die sich zum Teil prunkvoll gestaltete.

An Stelle der gesungenen Form der dramatischen Lauda mit ihren Tanzliedstrophen trat im 14. Jahrhundert die gesprochene Rede der Ottava rima. Sie wuchs in den Gottesdienst hinein und gesellte sich dort zur Pantomime.

Florenz. Immer mehr entwickelte sich die reich gewordene Handels- und Industriestadt Florenz zu einem künstlerischen Mittelpunkt. Neben den Liedern des „süßen neuen Stils“ kommt der kecke Realismus der Humoristen und Satiriker zum Wort. Literarische Debatten werden in Sonetten geführt. In eifriger Übersetzung lateinischer und französischer Originale bildet sich die Prosa. Chronisten von ausgeprägter Eigenart (Dino Compagni, G. Villani) schreiben die Geschichte ihrer Zeit. Die Lust zu Fabulieren schafft schon vor 1300 Sammlungen kleiner Novellen, die sich als „Lebensbeispiele“ geben, und deren Inspiration nach Frankreich weist. Cimabue bereitet für Giotto den Weg. Und dieses intensive geistige Leben entfaltet sich auf dem Hintergrunde der erbittertsten Parteikämpfe, in deren beschränkten Interessen sich viel wahrer Heroismus verzehrt. Die feudale Partei der Ghibellinen unterliegt; die fortschrittliche Partei der Autonomisten (Welfen) siegt. Florenz ist welfisch. Zum letzten Male lodert der Gedanke des deutschen Kaisertums mit der Italienfahrt Heinrichs VII. auf, der 1313 untergeht.

Die drei Kaisergräber Friedrichs II. zu Palermo, Konradins auf dem Mercato zu Neapel und Heinrichs VII. zu Pisa sind die Mausoleen des Ghibellinismus.

Im welfischen Florenz bekämpften sich die Partei der demokra- Dante
tischen Schwarzen und der aristokratischen antipäpstlichen Weißen (Guelfi bianchi). Dante, den Geburt (1265) und Gesinnung den letzteren zuweisen, unterliegt mit ihnen, und aus dem rücksichtslosen Kampf um Kirchtumsinteressen rettet er sich später zu ghibellinischen Träumen. Er diente der Vaterstadt seit 1288 als Soldat und Beamter, ward 1302 ein Opfer ihrer päpstlichen Politik (Bonifaz VIII.) und irrte die letzten 20 Jahre seines Lebens als ein Verbannter umher, ohne daß wir heute den Stationen seines Lebensweges, der ihn vielleicht bis Paris führte, vorzüglich aber an die norditalienischen Fürstenhöfe fesselte und ihm ein Grab in Ravenna (1321) vorbehielt, mit Sicherheit folgen können.

In seinen Liedern, Kanzonen, Ballaten und Sonetten wird er der vornehmste Vertreter des süßen neuen Stils. Einem gleichaltrigen Mädchen, das er — wir kennen es nicht — Beatrice, die Beseligerin, nennt, gelten seine schwärmerisch zarten Jugendgedichte, erfüllt von der Goetheschen Empfindung: „In unseres Busens Reine wohnt ein Streben — Sich einem Höhern, Reinen, Unbekannten — Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben — Wir heißen's: Fromm sein . . . solcher seligen Höhe — Fühl' ich mich teilhaft, wenn ich vor Dir stehe." Beim frühen Tod der Geliebten (1290) vereinigte er diese Minnelieder mit einem erklärenden Prosatext zu einem stilisierten Büchlein provenzalischer Inspiration (*Vita nuova* = Jugendleben). Diese wundersame Schrift ist der erste Versuch einer Autobiographie, „Dichtung und Wahrheit", in einer modernen Sprache. Um einen Freund zu besänftigen, der ihn in Zeiten überschäumenden Lebensgenusses der Untreue an der Verewigten zieh, fügte er später einen Anhang von zwölf Kapiteln hinzu, worin er diesen Abfall erklärt und berichtet, wie sie aus Himmelshöhen ihn durch eine Vision zu sich zurückgerufen habe. Nun faßt er den Plan, Unerhörtes von ihr zu sagen — den Plan eines großen Huldigungsgedichtes an die im Paradiese Erstrahlende. Auf dem Boden der Minne erwuchs ihm so der erste Gedanke der Commedia. Die Bitternis der Verbannung hat ihn dann zur Reife gebracht.

Inzwischen dauerte noch die Zeit süßen Lebensgenusses. Er wirft sich später vor, daß Mädchen und anderer Tand ihn gefesselt hätten. Es folgt seine Verheiratung mit Gemma Donati und Jahre eifrigster philosophischer Studien. Ihr Denkmal ist das „Convivio" (Gastmahl), eine unvollendete Prosaschrift, die ihn in den späteren Jahren der Verbannung noch beschäftigte. Von den 14 inhaltsschweren Kanzonen, die er darin zu kommentieren vorgenommen hat, gelangen nur drei — zwei Minnelieder und ein Moralgedicht — zur Erklärung. Das „Convivio" ist das erste Lehrbuch der Philosophie in italienischer Sprache, und nicht zum wenigsten hat Dante an Frauen als Leserinnen gedacht. Boetius schwebt ihm vor. Enthusiastische Worte findet er zum Preise der wissenschaftlichen Erkenntnis, die zur Tugend führe, unsere höchste Vollkommenheit bedeute und unser höchstes irdisches Glück sei. Die Fragen des praktischen Lebens fesseln

ihn. Der Weltentsagung gegenüber verteidigt der Bürger einer Großstadt die Tatkräftigkeit, die nicht von der ewigen Seligkeit ausschließe, denn „*Iddio non vuole religioso di noi, se non il cuore*“. Nicht gegen Dogma und Glauben, sondern gegen den starren asketischen Katholizismus kämpft Dante. In diesem Buche der Vernunft hat auch seine Gattin einen Platz. Sie erscheint unter dem tiefen Schleier der allegorischen Figur der „Donna gentile e pietosa“, als das Symbol irdischer Erkenntnis und Lebensarbeit, während die entschwundene Beatrice allmählich zum Symbol des mystischen Glaubens geworden ist. So verkörpern sich in ihrer beider Gestalten die beiden Pole der damaligen christlichen Weltanschauung: thomistische Erkenntnis und franziskanische Mystik. Ihre Elemente liegen ungetrennt in Dantes Seele. Vom Erkenntnisdurst der Philosophie erfüllt, die der Erleuchtung durch die Lehre Christi bedürfe, lenkt der Alternde sein Lebensschiffchen „mit gesenkten Segeln“ dem sommo Bene des Glaubens zu.

Auch die beiden lateinischen Werke „Von der Monarchie“ und „Von der italienischen Dichtersprache“ (*De vulgari eloquentia*) fallen, sowie die Commedia, ganz in die Zeit der Verbannung. Jene beiden beschäftigen sich mit der politischen und sprachlichen Anarchie des Vaterlandes. „De Monarchia“ (seit 1302) ist ursprünglich eine Streitschrift gegen die weltliche Anmaßung des machtvollen Papstes Bonifaz VIII. Aber Dantes Blick erhebt sich über den Einzelfall zu weltgeschichtlicher Betrachtung und einer Lehre der Völkerverbrüderung. Er will die moralische, soziale und politische Notwendigkeit der Universalmonarchie und der Trennung der weltlichen von der geistlichen Gewalt erweisen, die beide von Gottes Gnaden seien, und die beide ihren Sitz in Rom haben sollen. Mit leidenschaftlichem Eifer verteidigt er den weltlichen Staat mit seinen irdischen Kulturzielen, die nur ein starkes Kaisertum mit seinem Frieden schützen könne: L'empire c'est la paix. Er schreibt 350 Jahre vor Bossuet einen „Discours sur l'histoire universelle“, um die Wunder aufzuweisen, die Gott im Laufe der Geschichte — nicht für seine Kirche, sondern für seine auserwählte Monarchie getan hat.

„De vulgari eloquentia“ ist die erste kritische Abhandlung über eine romanische Sprache, Dantes modernste Schrift. Aus Mißverständnissen — er verwechselt Sprache und Stil —, mittelalterlichen linguistischen Vorstellungen brechen moderne Gedanken z. B. über die Individualsprache hervor. Dante sucht das Phantom der unverdorbenen Schriftsprache (*Volgare illustre* oder *aulico*) umsonst unter den lebenden Mundarten des Vaterlandes. Seine Lehre, daß der italienische Dichter die vornehme Gesetzmäßigkeit der lateinischen „Poetae regulares“ erstreben solle, verbindet ihn mit der Renaissance. Inzwischen hat er seine Hand an sein großes Werk gelegt, an die Komödie, welche die Nachwelt, Boccaccios Beispiel folgend, die göttliche nennen wird.

Die göttliche Komödie.

Dieses große Gedicht benutzt die dem Mittelalter geläufige Vision des Jenseits; doch gehört das Detail der Architektur der jenseitigen Reiche,

Hölle, Purgatorium und Paradies, Dante an: es ist von einem wunderbaren Künstlerauge geschaut. Die Reise durch diese Phantasiewelt ist eine Allegorie der Lebensreise des sündigen, sich reinigenden Menschen, zu deren Deutung uns Dante in seinen Prosaschriften selbst anleitet; doch bleibt im einzelnen vieles dunkel. Die Reise wird vom Dichter in die Osterzeit des Jahres 1300 verlegt; sie dauert nach eintägiger Wanderung bis zum Höllentor $6^1/_2$ Tage. Nach einem einleitenden Gesang werden jedem Reiche 33 Gesänge gewidmet, so daß das Ganze 100 Canti in Terzinen umfaßt. Komödie nennt sich das Gedicht, weil es aus schreckensvollem Anfang zu heiterem Schlusse führt.

Des in Sünde versunkenen Dante erbarmt sich die göttliche Gnade. Sie sendet ihm Vergil, den „famoso saggio“ (die Vernunft) — zu dem sich Dante auch als Künstler hingezogen fühlt —, damit er ihm zu seinem Heile die Schrecken der Hölle und die Not des Purgatoriums zeige. Auf der Höhe des Purgatoriumsberges, im irdischen Paradies, erscheint dem überwältigten Wanderer seine Beatrice in sublimer Vision. Zu seinem Fluge durch die Sphären des Himmelreiches übernimmt sie, die selige Beseligerin, die Führung an Stelle der hier versagenden Vernunft. Dante dringt bis zum Anblick der Dreieinigkeit vor, und von der Liebe, die Sonne und Sterne in Bewegung setzt, ergriffen, flutet auch sein Geist im heiligen Kreise.

Durch diese Unterweisung, in welche irdische Vernunft und himmlische Offenbarung sich teilen, erfolgt seine Errettung; sie soll er nun auch den Mitmenschen zuteil werden lassen. „Wozu sucht ich den Weg so sehnsuchtsvoll, wenn ich ihn nicht den Brüdern zeigen soll?“ Er schreibt also ein Lehrgedicht, gleichsam den „Roman von der himmlischen Rose“. Aber sein künstlerischer Gestaltungsdrang durchbricht diese Schranke. Seine machtvolle Persönlichkeit überwindet die Allegorie. Das Lehrgedicht wird zum leidenschaftlichen Bekenntnis der Liebe und des Hasses des verbannten Florentiners. Welche Bilder von Natur und Leben weiß er zu gestalten, lakonisch und doch scharf umrissen, mit einer eigenwilligen, man möchte sagen: gewalttätigen Kunst, die das ganze Geschehen der Welt in ihren Dienst zieht und ihn sprechen läßt, wie während eines Jahrtausends keiner gesprochen hat. Wie nahe steht er Homer, den er doch nicht gekannt hat. Welche Bilder der Liebe! Und sein Haß! Dieselbe Anima sdegnosa schreitet durch die Höllenkreise und fliegt durch den Himmel; auch hier vergißt er nicht, „wie gesalzen schmeckt das fremde Brot und wie so herb der Pfad ist — den man auf fremden Stiegen auf und ab steigt“. In Worten von hinreißender Schönheit und Kraft, in Szenen von unvergeßlicher Plastik hält er Gericht über seine Zeit, ein mitleidsloses Gericht über eine wilde Zeit. Während sein von Beatrice geführter Blick bewundernd sich an den Sitz heftet, der im Paradies des „hohen Kaisers“ Heinrich wartet, deuten Hand und Wort voller Verachtung auf den schmachvollen Höllenplatz, der dem treulosen Papste bestimmt sei. Die Invektive verstummt

auch angesichts des Ewigen nicht. Wie bluten die Florentiner und das Papsttum unter seinen Streichen! Von den 80 Personen des Inferno sind mehr als die Hälfte Toskaner, 32 stammen aus Florenz. Florentinern und Päpsten ist Dantes Paradies sozusagen verschlossen.

In der Sprache der Commedia hat Dante die fremden Bestandteile (lateinische, provenzalische, süditalienische) reduziert, die engen Schranken der Kanzonenlyrik durchbrochen und das Florentinische zur Grundlage gemacht. Dem Florentinischen, das er im Zorn eine Schandsprache genannt hat, hat seine Kunst den Adel verliehen.

Dante steht ganz in der Weltanschauung des Mittelalters, deren Elemente er sich in stolzer Eigenart zurecht legt, wobei sein scharfes Auge manches Neue sieht, das erst Spätere wieder gesehen haben. Aber kein Sehnen nach einer Neugestaltung des Lebens spricht aus seinem Werk. Am machtvollsten tritt uns seine Individualität als Künstler entgegen. Mißt man diesen an seiner Zeit, so muß von Dante gelten, daß die Romania seinesgleichen weder vordem noch seither gehabt hat. Von ihm ist das Wort, daß die Kunst als Tochter der Natur gleichsam die Enkelin Gottes sei: a Dio quasi nipote.

Sein Einfluß auf die bildenden Künste beginnt mit den Jenseitsdarstellungen des Orcagna und Luca Signorelli, um dauernd die Figuration der letzten Dinge zu beherrschen (Michelangelo). Sein poetischer Einfluß ist mächtig bei dem widerstrebenden Petrarca und bei dem sich bewundernd gebenden Boccaccio. Kleine Nachahmer schildern in allegorischen Dichtungen Fragmente seiner Welt ab, in Italien, Spanien, Frankreich. Der Humanismus hat ihn mit dem übrigen Mittelalter zurückgedrängt. Aber beim Erwachen der neuen Literatur im 18. Jahrhundert ersteht Dante wieder und nun auch in der deutschen und englischen Literatur. Am spätesten und nur zögernd erschließt sich ihm Frankreich.

II. Der Humanismus. Dantes Hinneigung zur italienischen Muttersprache begegnet bereits dem Widerspruch der ersten Humanisten. Der
Petrarca. größte Teil von Petrarcas (1304—1374) Werken ist lateinisch geschrieben: seine geschichtlichen, antiquarischen, moralphilosophischen Traktate, seine Briefe, Reden und Pamphlete. Lateinisch sein Epos „Africa“, seine Epistolae, seine Eklogen. Die Muttersprache schrieb er nur als Minnesinger und im Wettbewerb mit der Commedia: in den Liedern seines „Canzoniere“ und in den Terzinengesängen seiner „Trionfi“.

Petrarca kennt nicht nur die antike Literatur in weiterem Umfange als Dante; er hat ein anderes Verhältnis zu ihr. Sie birgt für ihn ein Land der Sehnsucht, des Vorbilds und des Trostes. Sie zeigt ihm sein Vaterland Italia geeinigt, unabhängig, ja herrschend und weckt in ihm, wie in den späteren Humanisten stolzes Nationalgefühl. Er ist nicht sowohl toskanischer Patriot, als Italiener und wendet sich zornig gegen den deutschen Barbaren und den Papst. Als Bibliophile geht er auf Entdeckungen aus,

erwirbt, pflegt, kopiert und kommentiert er antike Handschriften. Er schafft den Grundstock zur ersten öffentlichen Bibliothek. Mit Cicero und Vergil verkehrt er wie mit persönlichen Freunden und schreibt ihnen Briefe „aus der Welt der Lebenden". Er baut sein Gärtchen nach den Lehren Vergils und macht auch neue Versuche, denn: placet experiri (man muß etwas probieren). Livius' Geschichte liest und begleitet er mit leidenschaftlichem patriotischem Interesse. Er mustert ihre Schauplätze in der heiligen Stadt. Er klagt über die Zerstörung des antiken Rom durch das christliche. Im Griechischen ist er, wie Freund Boccaccio, nicht über die ersten Elemente hinaus gekommen: die beiden lassen sich Homer ins Latein übertragen. Von Plato weiß Petrarca so viel, daß er als sein erster Herold der Scholastik gegenüber gelten darf. Er sieht das gelobte Land Hellas aus der Ferne; Dante aber hat vom Griechentum nur die armseligen mittelalterlichen Vorstellungen. Petrarca schreibt nicht mehr barbarisches Latein, sondern ahmt Seneca und Cicero nach. Er gibt das erste Beispiel humanistischer Pflege der lateinischen Form. Er inauguriert den Kultus des Wortes, die Eloquenz, die in gleicher Weise Prosa und Poesie umfaßt und den Dichter zum Orator macht.

Schmerzlich empfindet Petrarca die Unvereinbarkeit der Lebensansprüche dieser ruhmvollen Welt mit der überlieferten Lehre. Er ist ein kritischer Kopf. Der Glaube an Magie und Astrologie hält seiner Vernunft nicht stand. Er ist stolz auf sie und klagt sich selbst dieses Vernunftstolzes an. Nach Augustinus' Beispiel schreibt er Selbstbekenntnisse (*Secretum meum*, 1343), die in die Klage ausklingen: ich bin nicht imstande, dem lockenden Rufe dieser Welt zu widerstehen, und bitte den Himmel um Gnade. Das Intim-Persönliche, die Verschmelzung von antiker Weisheit und Christentum, der unversöhnte Schluß geben dem Büchlein einen unmittelalterlichen Charakter. Aber diese innere Unbefriedigtheit treibt den Weichen nicht zur Verzweiflung. Die Melancholie hat ihren Reiz, und er spricht selbst von der „Wonne der Wehmut", die er künstlerisch gestalten kann. Er ist eine durch und durch künstlerische Natur, eines jener subtilen Gebilde, die, wenn der Sturmwind des Lebens über sie braust, wie eine Äolsharfe in elegischen Tönen erklingen. Dieses künstlerische Empfinden spricht auch aus seinen historischen Arbeiten und bildet die Grundlage kritischer Stimmungen gegenüber der Überlieferung, wie sie das Mittelalter nicht kannte.

Petrarca hat seine Bildungszeit und seine besten Jahre außerhalb Italiens in Südfrankreich (1313–1353) verbracht. Auch sein Aufenthalt in Vaucluse (1337—1353), der Stätte seiner schöpferischen Arbeit, war durch häufige lange Reisen unterbrochen. Seine Vaterstadt Florenz hat er nie bewohnt. Die avignoneser Frau, Madonna Laura, die seinen Wünschen unnahbar blieb, kennen wir nicht. Die Verse, mit denen er ihr — aber auch anderen — huldigt, hat er selbst gesammelt und zu zwei Gruppen vereinigt: Lieder, die der Lebenden und irdischen Interessen gewidmet sind,

und Lieder der Jenseitsbeziehungen. In diesem „Canzoniere“ hat er die Klage seines Lebens gesungen: die sonnenbeschienene Erde mit ihrem Frühlingsmorgen, mit ihrem Abendfrieden, mit der wunderbaren Lichtgestalt des geliebten Weibes erfüllt ihn mit Sehnen und stillt es doch nicht. Das wundersame Buch ist voll tiefer Empfindung, lebendigen Naturgefühls, voll feinster Seelenanalyse und herrlichster Sprachkunst. Tiefe und dauernde Wirkung mußte einem solchen Kunstwerk beschieden sein, das die Liebespilgerfahrt eines Poeten zwar zart und duftig, aber mit einer Fülle schilderte, daß daneben Dantes Vita nuova nur wie ein Fragment sich ausnimmt. Der Canzoniere wurde zur vorbildlichen Ars amandi. Doch neben der tiefen Empfindung findet sich viel Rhetorik, neben der Sprachkunst ärgerliche Künstelei und Überfeinerung. Hat das Gewebe dieser Lyrik auch einen hervorragenden persönlichen und einen fühlbaren antiken Einschlag, so stammt seine Kunstübung doch von den Troubadours. War Petrarca auch Künstler genug, diese überlieferte Form meisterlich zu handhaben, so verfiel er doch andererseits ihrem Konventionalismus. Er hat mit ihren Metaphern und Periphrasen, ihren Hyperbeln und Antithesen virtuos gespielt. Er hat sie ausgebaut, ganze Gedichte daraus zusammenphantasiert und eine förmliche poetische Rhetorik daraus gebildet — die Rhetorik des Petrarkismus, der für drei Jahrhunderte die Lyrik des Abendlandes beherrschen sollte und zu jener literarischen Krankheit ward, die man als Preziosität, Secentismo, Culteranismo, Marinismus, Euphuism bezeichnet.

Als Erbe der Troubadours faßt Petrarca ihre Lyrik zusammen und schafft mit seinem Canzoniere nicht nur ein Denkmal seiner Liebe, sondern zugleich das Denkmal des Minnesanges.

Das Werk seines Alters sind die „Trionfi“, die figuren- und bilderreiche Schilderung eines visionären Läuterungsganges, eine Humanistendichtung, die mit der Commedia nicht wetteifern kann. Ihre Gestaltenreihe hat bis ins 16. Jahrhundert zahllose Hände bildender Künstler in Bewegung gesetzt. Aber Michelangelo dichtet zwar petrarkistische Lieder, doch den großen Maler inspiriert Dante.

Der Einfluß, den Petrarca auf die nächsten Jahrhunderte ausgeübt hat, ist weit größer als der Dantes. Dafür gehört dieser Einfluß auch längst der Geschichte an.

Boccaccio. Die Freundschaft, die den ehrsüchtigen und anspruchsvollen Petrarca mit dem schlichten, schwankenden Boccaccio (1313—1375) verband, beruht auf ihrer gemeinsamen Wißbegierde gegenüber dem Altertum. Boccaccio erfüllt dieselbe Bücherliebe, und er mag belesener sein als der Freund. Aber angesichts der glänzenden alten Welt ist er unkritischer und ängstlicher. Er ist abergläubisch. Eine mönchische Prophezeiung führt zur Bekehrung des 48jährigen. In lateinischen Sammelwerken, aus denen die folgende Zeit als aus reichen Magazinen eifrig geschöpft hat, stellt er die Schicksale berühmter Männer und Frauen moralisierend dar und vereinigt er die antiken Göttersagen zu einem Lehrbuch poetischer Fiktionen. Diese

mythologischen Fabeleien schrecken und reizen ihn zugleich: sie sind Heidenwerk, aber des christlichen Poeten unentbehrliches Rüstzeug. Denn die Poesie ist für Boccaccio Wissenschaft im Kleide allegorischer Rhetorik.

Ein unregelmäßiger Bildungsgang führte den jugendlichen Boccaccio früh nach Neapel in die glänzende Stadt König Roberts, wo er ein Jahrzehnt verblieb. Des Königs natürliche Tochter Maria d'Aquino fesselt ihn. Lange Werbung um die Gunst dieser seiner Fiammetta, kurzes Liebesglück, erinnerungsreiche Klage und Hoffnung auf Wiedergewinnung klingen aus Boccaccios italienischen Jugenddichtungen entgegen. Er erzählt im „Filocolo" (1338) die Geschichte von Floire und Blanchefleur mit autobiographischen Einlagen und Szenen aus dem Minnehof der Fiammetta, die schon den Keim des Dekameron enthalten und nach Nordfrankreich weisen. Er bringt die französische Erfindung von Troilus und Briseis in Ottave rime (*Filostrato*), die er damit zur epischen Versform erhebt, und schafft poetische Bilder menschlicher Leidenschaft. Er schreibt die ersten italienischen Hirtendichtungen, deren zum Teil reizende bukolische Form autobiographischen Inhalt birgt. In der „Amorosa Visione" (1343) gerät ihm die Nachahmung Dantes zur liebenswürdigen Novelle. Wie sind alle diese Werke bewundert und nachgeahmt worden, z. B. von Chaucer. Nach der Pest von 1348 redigiert er (bis 1353) das „Decameron". Im „Corbaccio" (1355) rächt sich der einstige Frauenliebling an einer Frau, witzig und unfein, aber unter viel Beifall. Seine Dantebiographie ist arm an tatsächlichen Angaben und reich an rhetorischem Beiwerk. Vom florentiner Magistrat wurde Boccaccio 1373 auf den neugegründeten Lehrstuhl zur Erklärung der Commedia berufen. Krankheit zwang ihn nach der 60. Lektion im 17. Gesang der Hölle abzubrechen. Der Kommentar ist lehrreich, aber er verrät das Alter und jene ängstliche Orthodoxie, die ihn auch sein Dekameron bereuen ließ.

Schon im „Filocolo" läßt er eine höfische Gesellschaft Geschichten erzählen. Aber wie reizvoll hat er im Dekameron diesen Rahmen nun auf dem grausen Hintergrund des großen Sterbens ausgeführt, mit lieblicher Naturschilderung, mit anmutigen Gesprächen, Neckereien und Liedern, mit schalkhaftem Vor-, Zwischen- und Schlußwort, in welchem er humorvoll, aber entschieden sein Buch in den Dienst irdischer Lebensfreude stellt. Hier ist ihm Gott noch der Dieu des bonnes gens — und an den Menschen ein Wohlgefallen. Zehn Tage lang erzählen sich die sieben Damen und drei Herren Geschichten, meist über ein zum voraus bestimmtes Thema; Boccaccio aber schreibt sie auf, wie er sagt, „zum Zeitvertreib der Damen".

Die tragischen und romantischen Novellen liegen ihm nicht so gut wie die komischen und realistischen aus der Alltagswelt der Menschlichkeiten. Das ist seine Welt. Einzelne wenige der hundert Novellen mögen auf eigenen Erlebnissen beruhen, alle übrigen sind altes Erzählungsgut, das schon in französischer Form gestaltet war, in Fabliaux und auch in Legenden, deren manche Boccaccio zur Lebensfreude gewendet hat, wie später Gott-

fried Keller. Er ist ein Schüler Frankreichs, aber seine souveräne Kunst hat die einzelne Spur verwischt und die Novellen zu seinem Eigentum gemacht. Er ist ein wunderbarer Erzähler. Seine Sprache zeigt eine lachende Mischung von Lingua parlata und eleganten latinisierenden Konstruktionen, deren Beispiel den Nachahmern gefährlich geworden ist. Der Zauber dieser Kunst überwindet die Indezenz einzelner Geschichten: Ars omnia vincit. Das Dekameron ist nicht unsittlich. Aber die Prüderie hat aus dem Frauenbuch Boccaccios ein Herrenbuch gemacht.

Das Dekameron krönt die mittelalterliche Schwankliteratur. Hat Dante in der Divina Commedia den Ernst, so hat Boccaccio den Scherz des Mittelalters in einer „Commedia umana" künstlerisch verklärt. Sein Novellenbuch steht an der Spitze der modernen Erzählungsliteratur.

Die drei großen Florentiner des Trecento sind die Konquistadoren geworden, mit denen Toskana das übrige Italien und das Abendland seiner literarischen Kunst untertänig gemacht hat.

Latein und Humanismus.

„Der zuerst in italienischer Sprache dichtete, ward dazu durch den Wunsch bewogen, seiner Angebeteten verständlich zu werden, die kein Latein konnte", sagt Dante in seinem „Jugendleben". Die Vorstellung, daß die Muttersprache also nur ein literarischer Notbehelf gegenüber Ungebildeten sei, hat Dante selbst siegreich überwunden. Petrarca und Boccaccio aber blieben ihr verfallen. Die adelige Sprache der Heimat ist ihnen das Lateinische, in welchem der Ruhm der glorreichen Vorfahren sicher geborgen und allem Sprachwandel entzogen ist. Die italienische Muttersprache heißt bezeichnend: „il volgare", und „le cose volgari non possono fare un uomo letterato", versichert Boccaccio.

Mit Macht setzt sich nun diese Anschauung durch. Das Latein ist die vornehme Sprache der Literatur, die dauernden Ruhm verleiht und wahre Bildung in sich schließt. Und „homines humani" nennen sich nach Cicero die Vertreter dieser Bildung. Diese Humanisten pflegen die Form nach dem Vorgang Petrarcas künstlerisch und gestalten sie nach dem Vorbild Ciceros, Livius' und Vergils. Auf die Geringschätzung der Form, die dem Mittelalter eigen war, folgt ihre Überschätzung. Als Hauptleistung der Geschichtschreibung gelten die Reden, die den Helden in den Mund gelegt werden. Es bildet sich jene gefährliche Vorstellung, daß die Form an und für sich etwas bedeute, daß die Eloquenz einen vom Inhalt unabhängigen Wert habe: L'art pour l'art. Diese Trennung von Kunst und Inhalt, von Rede und Leben ist griechisch-römisches Erbteil. Die Humanisten haben sie der Romania von neuem gebracht. Sie haben dabei, wie die Sophisten, innerlich Schaden genommen und ihre Rhetorik in den Dienst des Scheins gestellt und an das Häßliche verschwendet. Sie haben auch in der Übersetzung das böse Beispiel der rhetorischen Paraphrase gegeben. „Nur die können behaupten, gelebt zu haben", sagt Poggius, „die beredte und gelehrte lateinische Bücher verfaßt und Griechisch in Latein übersetzt haben." Er selbst bückt sich nach volkstümlichen Stoffen

nur, um zu zeigen, daß die lateinische Form auch ihnen gerecht werden kann.

Die Tradition der alten römischen Literatur aufzunehmen und in lebendigem Schaffen fortzusetzen, erscheint als die wahre nationale Aufgabe des Modernen. Der italienische Humanismus wurzelt im Nationalgefühl und fördert es in Zeiten nationaler Zersplitterung. Er wird zur förmlichen Leidenschaft. Man sucht und verehrt Manuskripte, wie man im Mittelalter Reliquien suchte und verehrte. Die irdischen Lebensinteressen werden gefördert. Gegen Askese und Scholastik erhebt sich antike Weltanschauung, Naturalismus und Individualismus. Die Lehre des Epikur, mit dessen Namen das Mittelalter alle Gottlosigkeit bezeichnete, wird offen aufgenommen. Ein neues Heidentum entsteht, und auch L. Valla († 1457), der es ablehnt, bekämpft noch viel leidenschaftlicher Scholastik und Askese. Des selben historische Kritik wendet sich gegen die Schenkung Konstantins. Pico della Mirandola ist der erste, der die Astrologie mit wissenschaftlichen Gründen bekämpft.

Florenz ist die führende Stadt. Inmitten der kommunalen Kämpfe hatte der Humanismus für die beiden kämpfenden Mächte preisende Worte: für die unterliegende Demokratie und für die sich erhebende Tyrannis, für die Pazzi und für die Medici. Aber die Tyrannis bot dem Humanisten als eloquentem Beamten und Hofpoeten, als Erzieher und als Gelehrten größere Sicherheit und den Pomp der Dichterkrönung.

In Florenz wird zuerst öffentlich Griechisch gelehrt (1397) und werden die ersten griechischen Werke in elegantes Latein übertragen. Hier entsteht im Landhause, das Cosimo von Medici seinem philosophischen Freunde schenkte, jene Akademie, wo Ficino als „zweiter Plato“ waltet und unter Teilnahme Lorenzos die docta religio seiner „Theologia platonica“ (1482) schafft, in welcher die Religion der Liebe durch die Philosophie der Liebe gestützt wird. Die Erfindung der Buchdruckerkunst kam eben zur rechten Zeit (1465), um all diesem neuen Denken Flügel zu leihen. Von Florenz aus verbreitet sich der Humanismus über Italien als Vorbereitung und Grundlage einer Nationalliteratur. Toskanisch ist das 14. und zum guten Teil auch das 15. Jahrhundert; das Cinquecento wird italienisch sein.

In Rom, das sich von den Erschütterungen des großen Schisma erholte, zog mit Pius II. (1458) der Humanismus siegreich ein. Diesen Papst begleitete der Ruhm des Poeten. Er hatte seine genußfreudige Jugend in lateinische Dichtungen gegossen und seine kunstvolle „Geschichte vom Liebespaar Euryalus und Lukretia“ (1444) wurde, neben Boccaccios Fiammetta, in zahllosen Ausgaben und Übersetzungen zum einflußreichen Muster der sentimentalen und schlüpfrigen Liebesnovelle. Die Reaktion unter seinem Nachfolger Paul II. war empfindlich, aber vorübergehend. Die norditalienischen Höfe von Mailand und Ferrara, sowie das nun (seit 1450) aragonesische Neapel wetteiferten mit Florenz, mit dem sie eine Con-

federazione verband, die Italien vier Jahrzehnte ruhiger Entwickelung brachte. Neapel und seine Akademie können sich rühmen, in Pontano den größten Lyriker des sinnenfrohen Humanismus besessen zu haben.

Diese Humanisten machten auch seit Mussato und Petrarca den Versuch, die antiken Tragödien und Komödien durch Nachdichtungen und durch Neuaufführung der plautinischen und terenzianischen Originale wieder zu beleben. Sie gaben so die Anregung zum klassischen italienischen Theater, wie sie der Vulgärliteratur auch das Beispiel der Prunkrede, des Briefes, des Dialogs, der Ekloge und der Elegie gaben.

Eine gewaltige Erschütterung brachte dem medizäischen Humanismus der glaubensstarke Dominikaner Savonarola. Aber der Sturm, den er geweckt, verschlang ihn selbst und trübte den neuen Tag nicht dauernd.

Die Vulgärliteratur.

Es fehlte nicht an Humanisten, die auch italienisch — in latinisierendem Stil — schrieben, wie Leon Battista Alberti († 1472). Doch nicht sie geben der Vulgärliteratur des Quattrocento zunächst das Gepräge. In dieser herrscht vielmehr ein stark volkstümlicher Zug vor.

Volkstümlich ist jene religiöse Literatur, die in Vers und Prosa gegen den Humanismus Glauben und Askese predigt. Ein reicher Quell volkstümlicher Liebeslyrik bricht auf, und begabte Poeten dichten ihre Kanzonetten, Strambotti, Madrigale, Tanzlieder (*Ballate* und *Frottole*) nach, die auf reizenden Melodien durchs Land fliegen. In der rhythmisch sehr freien Form der „Caccia“ wird das bewegte Treiben, Reden und Schreien der Jagd, des Marktes, des Kampfes wiedergegeben. Eine humoristische und burleske Dichtung reimt die Alltäglichkeiten des städtischen Lebens in Sonetten und Terzinenreihen (*Capitoli*) mit oft stark persönlicher Satire. Im politischen Kampfe erscheint der offiziöse Poet (*l'Araldo*), der in gereimten Leitartikeln die Politik der Regierung vertritt, die ihn besoldet und der in Florenz auch die Aufgabe hat, die Väter der Stadt nach Erledigung der Amtsgeschäfte poetisch zu unterhalten. Neben Nachahmungen Boccaccios, in denen sein Stil zum Schwulst wird, entstehen Novellensammlungen, wie die Sacchettis, in welchen mit der Schlichtheit, aber auch der Trivialität der Lingua parlata heitere Anekdoten erzählt werden. Aus Norditalien ist der Inhalt der franko-italienischen Karlsepik herübergedrungen. In Vers und Prosa erfreut sich diese „Materia di Francia“ in der Toskana einer großen Popularität. Zu einer Zeit, da sie in ihrer französischen Heimat in schweres Siechtum verfallen war, gedeiht sie hier in üppiger Fruchtbarkeit. In endlosen Prosabearbeitungen, deren eine, „Die Königskinder von Frankreich“ (*I Reali di Francia*) betitelt, heute noch das verbreitetste Volksbuch Italiens ist, reiht sich Heldensage an Heldensage. In Tausenden von Ottave rime läßt der Bänkelsänger (*Canterino*) des öffentlichen Platzes eine unübersehbare Schar von edlen Paladinen (*Reali*), niederträchtigen Verrätern (*Maganzesi*) und mächtigen Heidenfürsten an seinen andächtigen Zuhörern vorüberziehen. Über 8000 Ottave

rime umfaßt z. B. der anonyme „Orlando“ von den Abenteuern Rolands und seines riesenhaften Knappen Morgante.

Das Fest seines Heiligen, San Giovanni, feierte Florenz von alters her mit pomphaften Schaustellungen. Aus Anregungen, die aus diesen Pantomimen und aus den umbrischen Passionsspielen flossen, scheint sich das florentinische religiöse Drama des Quattrocento, die Sacra Rappresentazione, entwickelt zu haben. Vielleicht aber stammt es vom gleichzeitigen französischen Mystère und Miracle her, mit welchem viele Züge es verbinden. Doch ist es von weniger trivialer Gestaltung, frei von rohester Komik, wenn auch die „Farse“ durchaus nicht fehlen, knapper und verrät keine zyklische Tendenz. Ihre Ottava rima hat epische Qualitäten, aber sie ist eine schwere Fessel des Dialogs.

Die Sacra Rappresentazione verbreitet sich über Italien, doch kam sie nicht bis Sizilien. Öfters forderte sie durch Entartungen Widerspruch heraus, und nirgends hatte sie Zeit, heimisch zu werden.

Die italienische Dichtersprache war, trotz der illustren Vertreter des Trecento, an Ansehen gesunken, seit die Gebildeten die Hand von ihr zurückgezogen. Aber schon machen sich Anzeichen bemerkbar, die ihre Erhebung ankündigen. Auf Veranlassung von L. B. Alberti und Piero d'Medici fand 1441 ein poetischer Wettstreit statt, der zwar kein bedeutendes italienisches Lied schuf, der aber durch seinen äußeren Prunk, durch die Verwendung antiker Versmaße und auch dadurch symptomatisch ist, daß er den ersten Versuch einer italienischen Tragödie (*Hiempsal*) im Gefolge hatte.

III. Die Renaissance. Gegen Ende des Quattrocento kehrt man in den Zentren des Humanismus, in Florenz, in Neapel und auch in Norditalien zur kunstmäßigen Pflege der Muttersprache zurück.

An der Spitze dieser nationalen Bewegung erscheint Lorenzo il Magnifico, Sohn des Piero de' Medici und Vater des späteren Papstes Leo X. Er ist der Typus des hochgebildeten, kunstsinnigen, aber auch amoralischen Dynasten. In der Literatur tritt er von Polizian und von Pulci flankiert auf, selbst ein Künstler, bald ernst und innig wie jener, bald derb und satirisch wie dieser, von einer Duplizität des Wesens, die sogar Machiavells Bewunderung erregte, und — wie die Gesellschaft, die ihn umgab — von jenem religiösen Indifferentismus, der den Weg zum andächtigen Wort wie zum Spott findet. Er verteidigt die Würde des Italienischen. Die feine und anmutige Nachahmung Dantescher und Petrarcascher Lyrik verbindet er mit den Inspirationen des Platonismus; aber er parodiert auch Plato und Dante. Er führt die Lyrik zum Jungbrunnen der volkstümlichen Dichtung; aber er macht diese Dichtung auch zum Gegenstand spöttischer Kunstübung. Es stellt sein vielseitiges Können in den Dienst der Kommunalpolitik und sorgt für die öffentliche Lustbarkeit durch poetischen Karnevalsscherz und durch dramatisches Spiel. Florenz

Von ihm und seiner Umgebung stammt eine Reihe der über hundert Rappresentazioni, die uns erhalten sind. Die Renaissancegesellschaft bemächtigte sich dieser mittelalterlichen Bühne, stellte die Kunst ihrer Techniker in deren Dienst, versuchte es mit antiken Zutaten, mit romantischen Elementen, schuf durch bunte und komische Intermezzi (Bauern, Gastwirte, Bettler usw.) Augenlust und Heiterkeit, aber es gelang ihr nicht, aus dieser lyrisch-epischen Dramatik ein Drama zu schaffen. Die Sacra Rappresentazione schwand denn auch vor dem antikisierenden Theater.

Aus der Fülle seines philologischen und künstlerischen Hellenentums folgt der Humanist Polizian seinem Freunde Lorenzo zur Ottava rima, zur Ballata und zum Strambotto und schafft Kunstwerke lieblichen Wohllautes, edler Einfachheit und zarter Malerei, was diesem höfischen Pastiche den unvergänglichen Wert einer originalen Schöpfung gibt.

Griffen Lorenzo und Polizian zum volkstümlichen Lied und Drama, so tat sich Luigi Pulci auch als höfischer Bänkelsänger auf und schnitt sich aus dem „Orlando“ und anderen Epen der Canterini mit eigener grotesker Zutat ein „Rolandslied“ in 28 Gesängen zurecht, dessen Hauptfiguren die Riesen Margutte und Morgante sind (1460—1483). Die holperigen und eintönigen Berichte der Canterini von den Heldentaten der Paladine, den Heidenschlachten und Abenteuern, weiß er zu variieren, zu vertiefen und in feine elegante Verse umzusetzen, in welchen klassischer Zierat und volkstümliche Redeweise auf das glücklichste verbunden sind. Er flicht wissenschaftliche und dogmatische Erörterungen ein. Er begleitet die ritterlichen Abenteuer mit den skeptischen Reflexionen eines aufgeklärten Bürgers, bricht die aufsteigende Andacht oder Bewunderung durch Trivialitäten. Pulci hat es auf den Spaß abgesehen, den seine Bänkelsängerattitüde seiner Gesellschaft bereiten wird. Er spielt seine Rolle mit Grazie und Natürlichkeit, so daß noch heute darüber gestritten wird, wo in seinem „Morgante Maggiore“ der Ernst aufhört und die Parodie anfängt. Pulci, der kräftig und gutmütig Scherz und Ernst zu verbinden weiß, ist ein Liebling der Nation geblieben.

Neapel. Am Hofe Ferdinands I. zu Neapel wenden sich die Humanisten der pontanischen Akademie unter der Führung Sannazaros ebenfalls der italienischen Dichtung zu. In den populären Formen des Strambotto und der Ballata verwenden sie den Dialekt; in Kanzone und Sonett aber herrscht das Toskanische, und schon wird die Nachahmung Petrarcas zum Schwulst und zur Geziertheit in den höfischen Huldigungen des Cariteo († 1515). Auch hier führt der Versuch, das Volkstheater zu disziplinieren, zu keiner wirklichen Leistung. In der aus Prosa und Lyrik gemischten „Arcadia“ (1502) stellt Sannazaro als „Sincero“ seine eigene Liebesnot dar und schafft, auf der Spur Boccaccios und der antiken Idylle, ein ausgeklügeltes Werk ländlicher Mythologie, dem Mit- und Nachwelt bewundernd huldigten.

Ähnliche Züge zeigt das literarische Leben Mailands, über welches sich in stolzer Einsamkeit die machtvolle Persönlichkeit des großen Denkers und Künstlers Leonardo da Vinci erhebt. Ähnliche, aber charakteristische Züge weist auch Ferrara auf, wo petrarkistische Lyrik blüht, wo Herzog Ercole I. († 1505) die Übersetzung antiker Werke fördert und zum erstenmal (1486) Plautus in italienischer Version aufführen läßt, worin die Gonzoga von Mantua ihm folgen. Nordtalien

An diesen gelehrten dramatischen Volgarizzamenti nahm eifrigen Anteil der Graf von Scandiano, Bojardo. Daneben schreibt er reizende Minnelieder und wendet er sich, wie Pulci, zum Karlsepos — nicht mit demokratischem Spott, sondern mit aristokratischer Herzensneigung. Er zerstört nicht; er schafft eine neue Welt: eine Welt Kaiser Karls, in der nicht mehr der alte, rauhe Geist des Glaubenskampfes herrscht, sondern in welcher die feine Sitte der Ritterlichkeit, die Minne regiert. Er erfüllt die volkstümliche Materia di Francia mit dem Geiste der höfischen Materia di Bretagna. Er schreibt das Lied vom „Verliebten Roland“ und schafft, durch die harmonische Vereinigung der beiden Ströme epischer Dichtung, das romantische Epos mit neuen glänzenden Figuren, neuen bunten Aventiuren, die eine überreiche Erfindungsgabe ihm bietet, und die er kunstvoll führt und verschlingt. Ein köstlicher Humor durchzieht das Ganze. Bojardo treibt poetische Kurzweil mit all dem Minnevolk, das er liebt, und mit dem er lacht und klagt. Er ist ein großer Dichter; aber er ist nicht sorgfältig in der Ausgestaltung. Unaufhörlich drängt's ihn vorwärts. Seine Pinselstriche sind flüchtig, und über dem stofflichen Reichtum vernachlässigt er die Darstellung des inneren Lebens. Auch ist die Sprache des ferraresischen Edelmannes nicht von der toskanischen Reinheit, die man damals zu fordern begann. Das romantische Epos

So hat Bojardo einem Nachfolger noch zu tun übriggelassen, der seiner Phantasiewelt wahres Leben einzuflößen vermöchte, der, vielleicht von geringerer Originalität in der stofflichen Erfindung, ein größerer Künstler sein würde: Lodovico Ariosto. L. Ariosto.

Als 1494 Bojardos Hand die Feder am unvollendeten Werke entsank, war Ariost 20 Jahre alt. Damals schrieb der junge Mann noch lateinische Verschen nach Horaz und Catull. Dann faßte ihn das Leben hart an und zwang ihn zum mühseligen und kärglich gelohnten Dienst des Hauses Este. Die letzten Jahre verlebte er als berühmter Intendant des Hoftheaters zu Ferrara, der ersten stehenden Bühne Italiens († 1532).

Von geringem Kunstwert, aber großer historischer Bedeutung sind die vier Verskomödien, die er für dies Theater schrieb. Die beiden ersten (1508—1509) sind die ältesten Renaissance-Lustspiele: frisch geschriebene, aber unfreie Nachahmungen der Welt des Plautus und Terenz, deren buhlerisches Treiben ebenso ausgeklügelt wie indezent ist. Das Altertum erweist sich hier gleich als Fessel, während es Ariost in seinen liebenswürdigen Versepisteln (*Capitoli* oder *Satire*) auf das glücklichste inspiriert hat. In

ihrem Humor spiegelt sich das Leben dieses harmlosen Poeten der Welt der Lucrezia Borgia. Früh zog ihn der „Orlando innamorato“ an, und, den Faden der 1494 abgebrochenen Erzählung um 1504 aufnehmend, spinnt er ihn 5000 Oktaven lang weiter und führt die Verliebtheit des Paladins zur Raserei. Es sind die selben Personen und die nämlichen Situationen wie bei Bojardo; aber es ist ein feineres, höheres Leben: der Stoff, den ein anderer bereitet, ist in die Hand des wahren Künstlers gefallen. Ariosts „Orlando furioso“ (gedruckt 1516) bringt in die reizende Traumwelt das Maß von Realismus, von Verständigkeit, von Ernst und Pathos, ja von Tragik, das sie ertrug, und verbindet damit jenes Maß von Ironie und Schalkhaftigkeit, das nötig ist, um das moderne Bewußtsein mit dem Anachronismus dieser Fabeleien zu versöhnen. Dieses in Schönheit getauchte Lied vom Roland, der über der Liebe zu der schönen Heidenfürstin Angelika den Verstand verliert, ist das wahre Gedicht der Renaissance, die wahre Inkarnation des gesunden L'arte per l'arte.

Ariost, der an die französische Epik von den germanischen Helden die letzte Hand gelegt hat, tritt neben die drei großen Trecentisten. Er ist der vierte in diesem unvergleichlichen Bunde, dessen Werke die mittelalterlichen Schöpfungen des entthronten Frankreich mit neuer, italienischer Kunst krönen: Epik, Lyrik, Didaktik. Ariost und Boccaccio sind die Umbildner des epischen Stoffes; Petrarca verklärte den Minnesang, und Dante erhob die Didaktik zu unvergänglichem Leben.

Gewiß ist das Altertum an diesen Schöpfungen beteiligt: dieser Künstler Schönheitssinn entzündete sich an der Antike, und ihre Phantasie bereicherte sich an der antiken Dichtung, obschon keiner von ihnen Griechisch gelernt hat. Aber sie schufen in eigenen, romanischen Formen sich eigene, romanische Welten, in welchen der Anteil des Altertums romanifiziert erscheint. So ist das Größte, was das dem Mittelalter sich entringende Italien geschaffen hat, nicht Nachahmung der Antike, sondern Heimatkunst der Romania, und auch hier zeigt sich, daß, was unvergänglich sein soll, aus dem Eigenen kommen muß. —

„Schon umzieht mich“, singt Bojardo in der letzten Strophe seines Orlando, „der Feuerschein, wovon mein Land entglommen — Durch diese Franken, die so heldenmütig — Ich weiß nicht welchen Gau zu plündern kommen.“ Er meint den Zug Karls VIII. von Frankreich (1494), mit welchem die neue Invasion der „Barbaren“ beginnt. Verheerend ergießt sich ihr Strom durch die Renaissanceherrlichkeit des von Zwietracht gelähmten Landes. Mit dem Ringen zwischen Frankreich und Spanien beginnt die Zeit der Fremdherrschaft. Noch blühen Kunst und Literatur, und das unterjochte Italien beherrscht in diesem Zeitalter, das nach Leo X. benannt wird, geistig seine Eroberer, bis das Übergewicht Spaniens auch diesen Geist beugt.

In diese Zeit der beginnenden „Barbarenherrschaft, die jeden mit Ekel erfüllt“, fällt Machiavells vierzehnjährige politische Tätigkeit im Dienste

Machiavelli.

der florentinischen Republik; aus dieser Barbarenherrschaft, die 1512 seinen Tatendrang zur Tatenlosigkeit verurteilte, erwächst seine Schriftstellerei: „Eine lange Erfahrung der modernen und ein ununterbrochenes Studium der alten Geschehnisse“ haben ihm die „Kenntnis der Handlungen der hervorragenden Menschen“ gebracht. Die starke Individualität zieht ihn an. Seine Geschichtsauffassung ist die heroistische.

Gewiß ist sein Ideal die Republik — sein historisches Ideal. Er verurteilt Cäsar. Aber gegenwärtig gilt es vor allem, Italien ein Haupt zu schaffen und es von der Fremdherrschaft zu befreien. Dieser „Erlöser“ muß ein Mann von rücksichtsloser Tatkraft sein, wie Cesare Borgia, den Machiavell aus der Nähe gesehen, den er als Menschen preisgibt, dessen Tatkraft er aber bewundert, und dessen Scheitern er bedauert. Er verurteilt den alten Cäsar in seinen „Reden über Livius“ und stellt den modernen Cesare im „Principe“ als Beispiel für den hin, der ein neues italienisches Prinzipat gründen will. Und romanhaft schildert er diesen kommenden Mann in der Gestalt des alten Lucchesen Castruccio. Was Italien fehlt, ist ein Staat, ein Staat, der sich auf ein Volksheer stützen kann. Der Staat aber ist das Höchste. Was ihm dient, ist gut, weil es nützlich ist. Das Salut publique ist das oberste Gesetz; es steht über Moral und Religion. Denn Geschichte und Erfahrung lehren, daß die politischen Fragen Machtfragen und nicht Moralfragen sind. Mit schneidender Schärfe und rücksichtsloser Aufrichtigkeit legt er diese naturalistische Erkenntnis dar, vor der andere sich gescheut oder verschlossen hätten. Er verweist die tugendreichen Musterherrscher ins Reich der Träume. Moralisches Handeln eines Staatengründers sei erwünscht, unmoralisches aber zumeist unentbehrlich. Die Menschen waren von jeher schlecht; in der Welt gibt's nur Pöbel (*vulgo*). Wer sie zum Staate zwingen will, muß Löwe und Fuchs, muß ein schönes Raubtier sein und zur rechten Zeit (*fortuna*) kommen.

Aus Altertum und Gegenwart baut Machiavell wie ein Künstler die Welt seines Staats nach rein irdischen Gesichtspunkten auf, in stählernen Perioden, die wie scharf geschliffene Klingen glänzen. Die Antike — auch er kann nicht Griechisch — ist in ihm lebendig, aber sie bindet ihn nicht. Er ahmt nicht nach, er schafft.

Seine politischen Lehren haben leidenschaftliche — weltliche und kirchliche — Verurteilung gefunden. Sie sind aus dem Notstand jener Zeit zu erklären. Die bedrängte Vaterlandsliebe hat sie dem Geiste der Aufklärung geboren. Machiavells Stellung im politischen Leben war nicht frei von Zweideutigkeit, wie die Mirabeaus, an den er auch durch die Verbindung von Genußsucht und edlem Schaffungsdrang erinnert.

Die realistische und pragmatische Betrachtungsweise macht Machiavell zum trefflichen Historiker. Da er aber auch in der „Geschichte von Florenz“, die er in amtlichem Auftrage etwas rhetorisch schrieb, Beispiele Guicciardini für seine Theorien suchte, so ist er nicht so verläßlich wie sein

Freund, der Opportunist Guicciardini, der leidenschaftslos, mit durchdringendem Blick die politische Katastrophe seiner Zeit in lebensvollem Bild für die Nachwelt festgehalten hat, schonungslos die eigene und anderer Handlungsweise zergliedernd, wie hundert Jahre später La Rochefoucauld. Durch die Reden, die er seinen Helden in den Mund legt, gab er freilich der rhetorischen Historiographie ein gefährliches Beispiel.

Der durchdringende Weltverstand und die unerschrockene Wahrhaftigkeit, mit denen diese beiden großen Enttäuschten, Machiavell und Guicciardini, die Welt des politischen Kampfes ihrer Zeit darstellten, hat diese Welt in den Ruf besonderer Schlechtigkeit gebracht. Sie haben ihrer Zeit keine Toilette gemacht und dafür hat sie in der Erinnerung der Nachwelt büßen müssen, denn auch auf die geschichtlichen Epochen läßt sich das Wort anwenden, daß Kleider Leute machen. Die politische Moral ist zur Zeit der Renaissance kaum verderbter gewesen als sonst. Der Kampf um die Macht war in den wilden Zeiten von besonderer Brutalität; die politische Unmoral ist heute wenigstens humaner geworden.

Castiglione. Ein hervorragendes Kunstwerk dialogischer Prosa, in dem sich antike Form zu modernem Leben gestaltet, ist der „Cortigiano“ des Grafen Castiglione (gedr. 1528). Er stellt den Principe und seinen Hof nicht — wie Machiavell — so dar, wie sie sind, sondern wie sie sein sollten. Aus der eleganten Welt des Hofes zu Urbino heraus, entwirft er ein Idealbild jener Gesellschaft, wo Cortigiani und Donne di palazzo in universeller Bildung und feinem Anstand wetteifern: ein graziöses Spiel gegenüber dem furchtbaren Ernst der Zeit, der aus Machiavell spricht. Diese Zeit spiegelt sich hier nur in der Vertrautheit mit französischen und spanischen Dingen, in Reden von Franz I. und Isabella von Castilien, von spanischer Feierlichkeit und französischer Lebhaftigkeit, in den Hispanismen der eleganten Sprache. Frankreich gilt dabei noch als das Land des Rittertums, das literarische Kultur nicht schätze. Der „Cortigiano“ ist das internationale Bildungsbuch der Romania.

Stellt er die höfische italienische Rede der Zeit dar, so lebt die toskanische Lingua parlata in dem Buche, in welchem Cellini den Roman eines bewegten Künstlerlebens erzählt.

Der Klassizismus und Purismus. Der Humanismus wendet sich vom Latein immer mehr dem Italienischen zu — mit der Bedingung jedoch, daß die ungebärdige Fülle der Muttersprache sich der Regel beuge. Der Wortführer dieses regelhaften Klassizismus ist Bembo, Meister lateinischer und italienischer Eleganz und aller Nachahmung: er schreibt nach Cicero, liebt nach Petrarca, plaudert nach Boccaccio. In den Liebesdialogen, die er Lucrezia Borgia widmet, vereinigt er Petrarkismus und Platonismus in der Form boccaccesker Erfindung und Sprache. In den berühmten Gesprächen über die italienische Prosa (gedr. 1525) stellt er das Toskanische als die attische Sprache und den archaischen, latinisierenden Ausdruck Boccaccios als Muster hin und gibt eine grammatische Skizze des Trecento. Nicht die lebende

Lingua parlata, sondern die vornehme Sprache seiner toten Klassiker ist die Norm. Diese haben die italienische Schriftsprache in Wortwahl und Formenbau festgelegt, wie einst die großen Attiker die Reinheit der griechischen Schriftsprache geschaffen und geschützt haben. Bembo behandelt das Italienische als tote Sprache, wie die Alexandriner das Griechische. Sein Purismus ist alexandrinischen Geistes. Die Dichtung wird für diesen italienischen Boileau eine Frage der Wohlanständigkeit der Form — vor Bembos Forum kann Dantes Commedia nicht bestehen.

Der große Kampf, den Bembos Lehre entfachte, verlief zunächst in dem Wortstreit, ob die Schriftsprache florentinisch oder italienisch zu nennen sei. Der Lombarde Trissino veröffentlichte 1529 eine Übersetzung des verschollenen „De vulgari eloquentia“ Dantes, dessen Theorie gegen die florentinischen Ansprüche geht, während, wie Machiavell schon 1514 zeigte, Dantes Sprachpraxis in Wirklichkeit florentinisch war. Den Finger auf Dantes streitbarer Schrift fordert Trissino die Italianità (Nationalität) der Schriftsprache, während andere sich enger an Dantes Wort vom „Volgare aulico“ halten und speziell die Fürstenhöfe, besonders die Corte romana, als sprachlich maßgebend erklären (*Lingua cortigiana*). So wenig diese beiden Theorien sich bei der Buntheit provinziellen Sprachgebrauchs auf ein bestimmtes positives Programm einigen konnten, so einig waren sie im Kampf gegen die sprachlichen Herrschaftsansprüche des toskanischen Dialekts. Gegenüber den Bestrebungen, die Schriftsprache in den Grenzen einer städtischen Mundart zu halten, verlangen sie von ihr Universalità und Nobiltà und dieser zentrifugalen Bewegung hat Italien den großen Formenreichtum seiner poetischen Sprache zu verdanken. *Canteria* neben *canterebbe* ist provinziell — und poetisch.

Zu den Sprachregeln des Purismus gesellten sich die Regeln der Poetik, die eine ängstliche und spitzfindige Philologenwissenschaft aus Aristoteles gewann. Die Übersetzung seiner Poetik erschien 1548 zu Florenz und zum ersten Male fügte Castelvetro 1570 zur Forderung der dramatischen Tageseinheit die Vorschrift der Einheit des Ortes. Diese Theoretiker kamen eben recht, um der Sprachmeisterei der entstehenden Akademie (Crusca) zu helfen, sich den Forderungen einer lebensvollen eigenen Kunst zu verschließen. Und so begab es sich, daß in der nämlichen Zeit, da Malerei und Skulptur zu einer herrlichen Offenbarung der Natur wurden, die Dichtung sich dieser Natur verschloß. Dort Rafael und Tizian, hier Bembo und Trissino. Die Philologie siegte über die Kunst.

Es herrscht über die reiche Literatur der Folgezeit das Trecento und die Antike. Spaniens politische Herrschaft führt freilich seit dem 15. Jahrhundert zum Import seiner Sprache, seiner Literatur und seiner Literaten nach Neapel und dem Rom der Borgia und dann über das ganze Land; doch waren bei dieser engen Berührung die Spanier viel mehr die Empfangenden. Ihr Guthaben beschränkt sich auf die höfische Sprache, die sie mit Modewörtern stark durchsetzten, auf den Ritterroman, für

den sie mit ihrem „Amadis“ auch den Italienern das Beispiel gaben, und auf eine wortreiche Moralliteratur. Rasch erlosch das vom Ketzer Juan de Valdés in Italien entzündete Licht, das mit so viel Jubel von den Besten begrüßt worden war. Was Frankreich im Cinquecento Italien bot, beschränkt sich auf die Vermittelung protestantischer Gedanken. —

Die Novelle.

Die Novellenbücher, die auf der Spur des Dekameron entstehen, sind sitten- und quellengeschichtlich bedeutsam. Aber Boccaccios Kunst ist nicht in ihnen, um über die Anstößigkeit hinwegzuhelfen und sein Humor macht der Satire Platz. Fabeleien aus der Welt von 1001 Nacht dringen durch mündliche Überlieferung von Orientfahrern in Straparolas „Lustige Nächte“ (1550) und machen sie zum ältesten Märchenbuch des Okzidents.

Die Lyrik.

In der endlosen Reihe von Lyrikern, die nach Petrarca oder seinem Herold Bembo elegante oder verkünstelte Sonette und Kanzonen bauen, offenbart sich viel Formtalent. Man hört wohl die Botschaft der Liebe, aber es fehlt dem Leser der Glaube. Das Konventionelle erstickt zumeist die Intimität auch in den Liebesliedern Tassos. Doch finden Tansillo und Vittoria Colonna eigene Klänge. Auf seine Skizzenblätter schreibt Michelangelo Verse, in denen der große Gestalter wie ein Dilettant sich müht, die Sprachmaterie zu meistern und Petrarcas Form zu Danteschen Gedanken zu zwingen. Petrarca leitete auch die, welche einen frommen Gesang anstimmten oder ein politisches Lied dichteten, das wirklich oft ein garstig Lied ist, da es sich meist vom Vaterlande ab-, dem Fremden zuwendet.

Auf dem Gebiete mehr verstandesmäßiger Dichtung, wie der Epistel und des ländlichen Lehrgedichts fanden Horaz und Vergil glückliche Nachahmer. Der Hellenist Trissino gibt Lehre und Beispiel für Imitation der Griechen. Er schreibt Oden nach Pindar, die erste „klassische“ Tragödie (Sophonisbe 1515) nach Euripides und Sophokles und das erste „klassische“ Epos (Das von den Goten befreite Italien, 1547) nach Homer. Aber von Trissinos Neuerungen hat nur eine: der reimlose Zehnsilbler, in den er den Rhythmus des antiken Trimeter gießen wollte, Bestand. Man kehrte zur billigeren Nachahmung der neu entdeckten Anakreonteia, der horazischen Ode und der Aeneis zurück, und das Lateinertum siegt endgültig über den schwächlichen Hellenismus. Die Tragödien Senecas mit ihren Schrecklichkeiten und ihrer sentenziösen Rhetorik blieben vorbildlich. Giraldi füllte ihren blutigen Rahmen mit verwickelten romanhaften Intrigen, welche die dramatischen Einheiten und den Chor gefährdeten. Giraldi ist der Corneille der Italiener. — Die lange Reihe der Renaissancetragödien mit ihren antiken oder modernen Greueln und ihren moralischen Gemeinplätzen ist dem Fluche der Nachahmung erlegen. Nicht eine Schöpfung ist gelungen, doch erklingt gelegentlich ein schönes Chorlied (Tasso) oder fesselt eine Leidenschaftsszene wie in Aretins Horatiern.

Epos und Tragödie.

Einzelne Stücke entfesseln leidenschaftliche literarische Fehden, in denen beide Parteien sich auf Aristoteles berufen.

Mit mehr Kunst als Ariost fügen andere das Leben des derben und anstößigen Schwankes oder der romantischen Novelle in den Rahmen der alten Intrigenkomödie mit ihren führenden Dienerrollen, mit ihren lösenden Erkennungszenen an der Straßenecke, und befreiten sich von der Fessel des Verses, so Aretino und besonders Machiavell, dessen Wirklichkeitssinn in der „Mandragola“ (Liebestrank, gegen 1520) geistliche und weltliche Schwankfiguren zu individuellen Charakteren gestaltet hat, wie es keinem anderen der vielen Nachfolger mehr gelang. Überreich ist die Zahl dieser Renaissancelustspiele, die für die übrigen Länder vorbildlich geworden sind. Zu den ältesten und erfolgreichsten gehört die „Komödie der Irrungen“, die „Ingannati“ (1531), eine der Nachbildungen der „Menaechmi“, die auch an der Spitze des französischen (1543), des spanischen (1567) und des englischen Lustspiels stehen. Manche „Commedie“ weisen tragische Züge auf und beanspruchen ausdrücklich das Recht, Tränen und Lachen zu mischen. In prunkhaften Aufführungen überwuchern musikalische und pantomimische Intermezzi die traditionelle Haupthandlung. Es entwickeln sich nach dem Vorgange der antiken Komödie gewisse Typen: der Parasit, der schulmeisterliche Pedant, der einfältige Rechtsdoktor und besonders der prahlerische Offizier (*Capitano*) — die Karikatur jener Soldateska, deren spanische Exemplare dem Italiener am längsten unbequem waren. Die Komödie.

Neben der Komödie bestand die volkstümliche Posse (*Farsa*). Die Kosten ihres Lachens trug der Bauer (*Contadino*). Der städtische Charakter der italienischen Kultur spricht sich eben auch darin aus, daß der „dumme Bauer“ mit der Mundart seines Dorfes viel öfter und nachdrücklicher als in Frankreich Gegenstand der dramatischen Komik ist und der Städter mit Vorliebe an solch „ländlicher Farce“ sich vergnügt. *Farsa* und *Commedia dell' arte*

Es ist kaum zu verstehen, daß diese städtische Gesellschaft während des Mittelalters kein weltliches Theater gehabt haben soll. Doch ist vor dem ausgehenden 15. Jahrhundert in Italien keine sichere Spur einer profanen Bühne zu entdecken, die mehr als das Einzelspiel der fahrenden „Giullari“ geboten hätte. Erst seit 1450 erscheint die Farsa in Florenz, Neapel, Siena; sie erscheint als Ableger der schwindenden Sacra rappresentazione. Sie ist, wie in Frankreich, die selbständig gewordene Possenein lage der Mysterienbühne.

Ihr vornehmster Vertreter ist der hochbegabte Ruzzante aus Padua († 1542), der erste italienische Berufsdramatiker, zugleich Leiter einer Truppe paduanischer Schauspieler. Denn nun entsteht mit der Farsa die Schauspielertruppe, die von Stadt zu Stadt nach festlichen Gelegenheiten wandert. Es sieht der Rat von Venedig mit Sorge ihre anstößige Lustbarkeit bei öffentlichen und privaten Festen einziehen und verbietet solche neue Unterhaltung 1508 — erfolglos.

Diese Farsa fing an, literarische Elemente aufzunehmen. Sie fügte in oberitalienischen Städten zu ihrer eigenen typischen Figur des bäuerlichen Lastträgers Zane (Johann) oder Brighella, der den Dialekt seiner bergamaskischen Berge spricht, die Typen der Renaissancekomödie. Sie formte den Zane nach den Dienerfiguren dieser Komödie und gesellte ihm den Pedanten, den Dottore, den Capitano bei. So entstand in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein neues, aus volkstümlichen und humanistischen Elementen gemischtes Possenspiel. Jeder seiner Schauspieler beschränkte sich auf eine dieser typischen Rollen und führte so mit seinen Kollegen berufsmäßig diese Schwänke (*Commedia dell' arte* = Berufskomödie) auf, für die nur eine Szenenskizze (*Scenario*) bestand, deren Dialog und deren clownartiges Spiel aber improvisiert wurden. Und dieser verachtete Ableger ward die lebensvollste Schöpfung der Renaissancedramatik. Fahrende Truppen dieser Berufsschauspieler begründeten die ersten städtischen Bühnen, über welche verderbliche Neuerung z. B. der Erzbischof von Bologna schon 1568 klagt, da dreimal in der Woche öffentlich „Commedie de Zani" aufgeführt werden. Komische Typen anderer Städte, wie Pulcinella aus Neapel (seit 1600) gesellten sich später zu Brighella und machten den Siegeszug mit, der die italienischen Berufsschauspieler mit ihrer Stegreifkomödie vom 16.—18. Jahrhundert durch das römische und germanische Europa führte.

Romantisches Drama und Pastorale.

Den Versuch, die Sacra rappresentazione noch mehr der Profandramatik zu nähern und sie in deren äußere Form, mit Akten und Verso sciolto, zu gießen, unternimmt der fruchtbare Cecchi. Schließlich gelangt er zur Formulierung eines zwischen Tragödie und Komödie liegenden, beider Freiheiten vereinigenden romantischen Schauspiels (La Romanesca, 1585); doch fand er für dieses Unternehmen der sog. Tragikomödie keine Nachfolge.

Das weite Gebiet des romantischen Dramas war von der Pastorale mit Beschlag belegt. Während die biblischen Hirten in der Rappresentazione mit der Zeit zu Possenfiguren (*Contadini*) geworden, ließ die Renaissance den heidnischen Hirten der römischen Eklogen höfische Ehren zuteil werden. Aus dem einfachen Schäferdialog entwickelte sich seit 1500 das Schäferdrama. Die üblichen Lustspielintrigen wurden darin ländlich zugerüstet oder der Moderoman lieferte eine bunte Handlung, in der die höfische Welt ihre romantischen Herzensgeschichten spiegelte. Der elegante Stoff führte zu feiner Form; man entlehnte von der vornehmen Tragödie Chor und Zeiteinheit. Tasso hat in den fünf kurzen Akten und Chören seiner Favola boschereggia „Aminta" (1573) den Sieg Amors über eine widerspenstige Hirtin vor dem ferrarischen Hofe dialogisiert und ein lyrisches Kunstwerk geschaffen, dessen hellenische Anmut in Sprache und Stimmung kein anderer erreicht hat. Aber maßgebend für die Folgezeit blieb die reicher und üppiger gestaltete Tragicommedia vom „Pastor fido" seines Nachfolgers Guarini (1590), der die

halb heidnische und halb christliche Hirtenwelt Arkadiens mit ihren Priestern und Satyrn, mit ihren Spielen und ihrem Echo kunstreich dramatisiert und die Mischung von Tragik und Scherz in einer Abhandlung „Della poesia tragicomica“ als ein Recht freier Kunst verteidigt. Den „Pastor fido“ hat, wie der „Arcadia“ Sannazaros, ganz Europa gehuldigt. Die Zeit fand ein Gefallen daran, aus der Kompliziertheit der Kultur in Arkadiens ursprünglichere Zustände zu flüchten, zu jenem freieren Leben des Herzens und der Sinne, das man sich wünschte.

Von den Wegen, welche die Renaissancedramatik betrat, um neben dem Trauerspiel und dem Lustspiel ein modernes Schauspiel (Tragikomödie) zu schaffen, hat nur dieser Erfolg gehabt. Im romantischen Hirtendrama hat die Renaissancedramatik ihr Kunstvollstes geschaffen; ihr Wirkungsvollstes aber in der Stegreifkomödie.

Die korrekte Eleganz der lateinischen Poesie und die höfische Feinheit der italienischen Dichtung fand auch ihre Parodie. Jenes mit Wörtern und Wendungen der Vulgärsprache durchsetzte Scherzlatein, das in Italien immer bestanden hat, erhält jetzt kunstmäßige Pflege als maccheronisches d. i. Schlemmer-Latein. Es dient zur Verspottung der Schäferei, des Petrarkismus und des romantischen Epos, das Folengo, als ein Vorläufer des Cervantes, schon seit 1517 parodierte. Neben der Etikette der modischen Dichtung schufen sich Viele Kurzweil mit Versen, in denen „nicht die Amsel Bembo schwatzt und nicht der Rabe Petrarca krächzt“. Gewandte Versemacher benutzten deren Formen und Mittel, um burlesk das Alltägliche und Häßliche zu besingen: den Käse, den Nachttopf, Pest und Gicht. Der Toskaner Berni hat dieser humorvollen, oft aber auch gemeinen Dichtung den Namen gegeben (*bernesca*). Sein Nachfolger Caporali hat sie mit mehr Grazie gehandhabt und mit seinen heiteren Berichten vom Parnaß eine Form geschaffen, welche Spanien und Frankreich nachahmten, um den Dichtern Huldigung darzubringen oder Spott nachzurufen. Die Burleske

Doch der bedeutendste Vertreter des Geistes der Auflehnung gegen den Klassizismus ist Pietro Aretino († 1556). Er verfügt über alle Töne, aber der bis zur Frechheit ungebundene liegt ihm am besten. Er huldigt Bembo und Trissino und verwirft doch jede Autorität; er verhöhnt die Poesia bernesca und ahmt sie doch nach. Er tadelt die parfümierten Wortspielereien und ist ihr Virtuos. „Die Fröhlichkeit“, so schreibt er zum Beispiel, „hielt glanzvoll Hof im Saale seiner Brust, und sein Herz tanzte auf der Hochzeit, die sein Glaube mit meiner Lüge feierte.“ Er bildet den vollendeten Gegensatz zu allem, was regelhaft ist und imponieren will. Nieder mit dem Respekt! ist gleichsam seine Devise. Der Schustersohn von Arezzo sendet unter dem Schutze der Republik von San Marco seine Leitartikel (Briefe, gedr. 1537—1557) an die Mächtigsten der Erde als der erste Journalist. In dieser Welt der philologischen Vielwisser gründet er, der Ignorant, sich einen Prinzipat mit den Mitteln des machiavellischen Principe: den Prinzipat des Genies. Göttlich nennt er sich selbst in seinem P. Aretino.

Übermut und bestialisch seine Arbeitskraft. Zwischen divino und bestiale schwankt sein Wesen und seine Schriftstellerei. Er ist als Schmeichler wie als Verleumder gemein; aber er hat ein wunderbares Gefühl für alle natürliche und freie Schönheit und eine Sprache von überreicher Fülle, um es auszusprechen. Mit der Phantasie des Pornographen verleumdet er Michelangelo, und eine Lebensfreundschaft verbindet ihn mit Tizian. Wie die Romantiker nimmt er die Fachausdrücke des Atelier in die literarische Kritik herüber und verlangt er vom literarischen Kunstwerk malerische Qualitäten. Gegen das Grundübel der Renaissanceliteratur, gegen die Nachahmung, kämpft er als „Sekretär der Natur", mit Worten, die kein Moderner besser gefunden hat. Er vertritt die Lehre von der Freiheit und vom Fortschritt: wir seien künstlerisch weiter als die Antike. Griechisch- und Lateinsprechen sei überhaupt kein Requisit der Bildung. Er spricht wie ein Parvenu. Aber das große freie Werk der Poesie, das er zu schaffen träumte, blieb ungeschaffen, da seine Kraft am Frondienste des Wohllebens in journalistischer Kleinarbeit hängen blieb. Auf der Höhe selbsterworbener Machtstellung rühmt er sich, der Erlöser der Literaten zu sein, die er aus der Hölle höfischer Knechtschaft befreit habe.

Indem die Renaissance sich zum Klassizismus wandte, ward sie dem Grundsatz der individuellen Freiheit untreu; da entstand ihr in der genialischen Individualität des Aretin ein romantischer Gegner. Aber die Zeit des Tridentiner Konzils war nicht dazu angetan, die Freiheit des Dichters zu schützen; das zeigt das Schicksal Tassos.

T. Tasso. Tasso, der epische, lyrische und dramatische Werke geschrieben hat, ist weder ein Epiker, noch ein Dramatiker, sondern ein großer Lyriker, und sein wunderbares Formtalent macht ihn auch zum eleganten Prosaiker. Die Geisteskrankheit (Verfolgungswahn) hat bei ihm, so wenig wie bei Rousseau, die künstlerische Ausdrucksfähigkeit vernichtet. Er ist auch im Irrenhause Poet und feinsinniger Essayist. Sein Schönstes, „Aminta" und „Gerusalemme" (1565—1575), gehört freilich der gesunden Zeit an, doch hat er später ergreifende „Rime" für sein Unglück gefunden. Auch posthume Tragik verfolgt ihn: an Stelle des von den Poeten idealisierten Tasso der Legende hat die Forschung einen kleinen charakterlosen Menschen gestellt, dessen Schwachheiten die psychische Entartung entschuldigen mag. Früh gaben ihm Zeitläufte und Erziehung den Gedanken ein, die ruhmreiche Geschichte des ersten Kreuzzuges in einem Epos zu besingen. Auf Trissino sich stützend und mit Ariost wetteifernd, unternahm er es, den universalgeschichtlichen Stoff mit der Poesie der Fabelwelt zu verklären und in diese Kombination von Wahrheit und Dichtung die strenge Einheit des klassischen Heldengedichts zu bringen, Vergil noch eifriger folgend als Homer. Auf diese Weise ist ein Gedicht entstanden, das nicht durch große und freie epische Kunst, sondern durch lyrische Eigenschaften glänzt, dessen Helden aus elegischen und idyllischen Episoden ihr Leben ziehen, und dessen Stanzen auch da noch wunderbar klingen, wo ihre

antithetische Ziererei unleidlich ist. Auf die poetische Hilfe der heidnischen Mythologie verzichtet Tasso. In diesem einen Punkte weicht er als Christ von der Poetik des Aristoteles ab, zu der er sich in seinen „Discorsi" weitläufig bekennt.

Als das Epos im Manuskript vollendet war, da verband sich der Geist der Crusca mit dem Geiste der Gegenreformation, um den kranken Dichter zu rastlosen Änderungen zu drängen, die der Allegorie, der Regelhaftigkeit und der Geziertheit zustatten kamen und die „Gerusalemme liberata" in unsicherem Flusse erhielten, bis sie endlich in der klassischen, d. h. korrekteren „Gerusalemme conquistata" (1593) erstarrte. So quälte das kranke Land seinen kranken Dichter. Der griff zu der Schöpfungswoche des Franzosen Dubartas und schrieb nach ihr „Il mondo creato".

Seit zwei Jahrhunderten hatte Italien sich von Frankreich literarisch emanzipiert, und nun sollte das glanzvolle Cinquecento nicht zu Ende gehen, ohne daß der letzte Große wieder seine Hand nach einem französischen Vorbilde ausstreckte, gleichsam zum Zeichen, daß Italiens Zeit vorüber sei und Frankreichs Stunde wieder nahe. —

Die individualistische Renaissance endete im autoritären Klassizismus. Zu der nämlichen Zeit, da die Herrschaft der Logik des Aristoteles gestürzt wurde, bestieg seine Poetik den Thron. Zur griechischen Theorie gesellte sich die römische mit Horazens „Ars poetica" und auch die römische Praxis mit Cicero, Vergil und Seneca. Ihr Schönstes hat die Renaissance gegeben, ehe sie in diese Fesseln geschlagen war und ehe die Autorität des Trecento Italien jene archaische Buchsprache aufgezwungen hatte, die vor allem dazu beitragen sollte, den Bruch, den der Humanismus der nationalen Bildung gebracht, zu besiegeln und die Literatur auf Jahrhunderte vom Volke zu trennen. „Unsere Sprache", wird Foscolo einst im Unmute sagen, „unsere Sprache ist nie wirklich gesprochen worden."

Damit lebte der sprachliche Munizipalismus wieder auf. Es entwickelte sich eine kräftige mundartliche Literatur. Das Land der Renaissance ist bis heute auch das Land der lebendigen Dialektpoesie geblieben.

IV. Italiens Niedergang. Die Zersplitterung der Kräfte, welche munizipale Selbständigkeit und intensive städtische Kultur Italien gebracht hatten, machten das ungeeinte Land zur Beute der Fremden. Aus den italienischen Feldzügen der Deutschen, Franzosen und Spanier gingen um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Spanier als Sieger hervor. Mailand und Neapel, Sizilien und Sardinien blieben ihnen verfallen: sie waren, wie Tassoni sagt, von fremdem Hochmut zertreten und verbarbart (*imbarbarita*). Durch zahllose politische Traktate und Lieder „All' Italia" schallt die Klage über iberische Anmaßung und Gier und ertönt der Ruf nach der kraftvollen Hand eines einheimischen Fürsten.

Zur politischen Knechtung gesellte sich der geistige Zwang im Gefolge des Tridentiner Konzils und der Gegenreformation. Der freie Ge-

danke wird verfolgt und unterdrückt; die Schöpfungen der Renaissance auf den neuen Index gesetzt oder von geistlicher Hand gestutzt, und kirchliche Rücksichten vielmehr als sittliche leiteten diese in ihrer Planlosigkeit klägliche Arbeit.

Es blühen die Akademien und die von ihnen kodifizierte literarische Nachahmung. Besonders ist es die Akademie der Crusca zu Florenz, die den Geist der Unfreiheit vertritt und über den Regeln des Klassizismus und der sprachlichen Tradition des Trecento wacht. Der akademische Purismus fördert die Verarmung der Schriftsprache und trägt dazu bei, daß der Dichter für den begrenzten Wortbestand immer neue Mätzchen metaphorischer und antithetischer Verwendung sucht und so der Petrarkismus zur unerträglichen Künstelei gesteigert wird. Die akademische Geringschätzung Dantes, der der Barbarei geziehen wird, ist die Begleiterin dieser Ziererei des „Secento“ („Secentismo“).

Epos. Ein Schulbild dieser Entwickelung bietet das Epos. In zahlreichen Heldengedichten ahmt man Tasso nach — man richtet sich nach den Theorien seiner „Discorsi“ und der Praxis seiner „Gerusalemme“. Malmiginati besingt Heinrich IV. von Frankreich („Enrico“, 1623) für dessen Sohn Ludwig XIII. und wird nur noch deswegen genannt, weil hundert Jahre später der Dichter der Henriade vielleicht aus ihm schöpfte. Der phantasie-

Marini. vollste und begabteste dieser Verskünstler ist Marini, ein höfischer Abenteurer aus Neapel, den literarische Wanderjahre über Rom und Turin nach Paris (1615) führten, wo er am Hofe der Maria von Medici den klingenden Lohn für langjährige poetische Schmeichelei erntete. Er hat indessen keine Beziehung zum Hôtel Rambouillet. In Paris vollendete und druckte er die 20 Gesänge seines „Adone“ (1623), in denen er um die „magere Geschichte“ von Venus und Adonis eine Fülle von Episoden gruppierte und so ein Gebilde schuf, das eine Art mythologischen Romans in Oktaven ist, und das er selbst nicht schlechthin ein Heldengedicht zu nennen wagte. Es sollte etwas Neues sein, wobei ihn üppige Vorbilder aus alexandrinischer Zeit leiteten. Marini stellt es selbst als das Ziel des guten Dichters hin, Staunen zu erregen. Im Streben, mit etwas Neuem zu verblüffen, nimmt er es mit den Regeln der Alten leicht, „die man zur rechten Zeit verletzen“ darf. Er fürchtet die Kritik der Akademiker, aber er verlangt nach der Gunst des Publikums. Dieses zum Staunen zu zwingen, zwingt er seine Muse zur Grimasse. Der elegante Verskünstler wird im „Adonis“ zum Virtuosen der Metapher, der Hyperbel, der Antithese, des Wortspiels, die er maßlos häuft. In der Form- und Gedankenspielerei dieser „Concetti“, unter deren Flittergold das Dichterische verschwindet, ist er unerreicht. Im „Adonis“ sind alle Künsteleien des italienischen Petrarkismus zusammengeflossen. An ihn denkt, wer von der unerträglichen Manieriertheit des „Secentismo“ spricht. Er verkörpert sie so sehr, daß sie wohl auch nach seinem Verfasser benannt wird (Marinismo), was dazu geführt hat, daß man Marinis Bedeutung überschätzte. Marini hat

nichts geschaffen; er hat nur nachgeahmt — sogar die Künsteleien des Marinismo.

Natürlich fehlt in dieser Zeit der epischen Überproduktion nicht der Schalk, der mit komischem Ernst oder mit offenem Spott die Welt des antiken und modernen Epos parodiert oder travestiert und so dem Lachen des Lesers überliefert. Tassoni besingt den „memorando sdegno", der zwischen Bologna und Modena nicht um einer geraubten Helena, sondern um eines geraubten Eimers willen entbrannte (*Secchia rapita*, Paris, 1622), und an dem sich die Götter Homers in burlesker Haltung beteiligten. Andere nehmen diese Götterwelt noch schärfer vor oder travestieren die Äneis.

Es ist bezeichnend, daß die beiden typischen Werke des Marinismus und der Burleske „Adone" und „Secchia rapita" zu Paris erschienen. Nach Paris und seinen preziösen Kreisen richten sich Italiens Blicke.

In der Lyrik blieb der Petrarkismus herrschend trotz des Wider- Lyrik.
spruchs und des Spottes zeitgenössischer Kritiker und trotz der Versuche Chiabreras und anderer, nach dem Beispiel der französischen Plejade der Form und dem Gedankengang der griechischen Lyrik zu folgen. Nur die patriotische Klage über die Schmach des Vaterlandes bringt tiefe eigene Töne und zeigt freieren Flug. Auch das Geplauder satirischer Episteln mag erfreuen.

Typisch für Stimmung und Kunst der Gegenreformation sind die 15 Gesänge Tansillos († 1586) von den „Tränen des heiligen Petrus": eine endlose, gezierte Amplifikation des schlichten „er ging hinaus und weinete bitterlich". Italien trauert gleichsam über die Sünden der Renaissance mit der Pose dieses wortreichen Petrus, und Frankreich und Spanien hörten bewundernd zu und nahmen Wort und Weise auf.

Das 17. Jahrhundert sollte Spanien und Frankreich inmitten einer Dramatik.
reichen literarischen Blüte auch die volle Entfaltung reifer dramatischer Kunst mit unvergänglichen Meisterwerken der Bühne bringen. Solcher Meisterwerke entbehrt das gleichzeitige Italien. Als nach 1600 die Reifezeit der romanischen Dramatik gekommen war, schienen die Kräfte des Landes erschöpft zu sein. Die Kunst der antikisierenden Tragödie und Komödie versagt gänzlich. Stofflich wird die dramatische Arbeit stark von Spanien, besonders von Lope, abhängig.

Zwei sekundäre Formen der Renaissancedramatik dominieren in Italien und setzen ihren Siegeszug durch Europa fort: die Stegreifposse und das Hirtendrama.

Dieses Hirtendrama, das sich in der Nachahmung Tassos und Guarinis erschöpfte, zeigt außer seiner mythologischen Maschinerie mannigfache antike Züge. Aus der Ekloge war es entsprungen; es vereinigte Elemente der Komödie und der Tragödie (Chöre). So kam das Studium, das man der musikalischen Seite des antiken Chores widmete, auch ihm zugute. In die prunkvollen Einlagen seiner Zwischenakte (*Intermezzi*) waren längst

Musik und Gesang eingedrungen. Bereits wurden kleine dialogische Eklogen ganz in Musik gesetzt. So war das Hirtendrama gleichsam von der Musik umlauert. Siegreich drang sie schließlich darin ein und unterwarf sich seinen ganzen Dialog. Und so erwuchs zu Florenz am Ende des 16. Jahrhunderts die Oper aus dem Schäferstück (die „Dafne“ des Rinuccini, 1594).

Ein merkwürdiges Schicksal! Voll der stolzesten Hoffnungen hatte die Renaissance zu Anfang des Jahrhunderts sich der antiken Formen der Komödie und Tragödie bemächtigt. Sie versagten. Aber aus der unscheinbaren Ekloge erwuchs eine neue Form dramatischen Spieles, die den Ruhm Italiens in alle Länder trug, als Hirtendrama während hundert Jahren das Abendland entzückte und als Oper nun längst überall ihre eigenen Paläste neben bescheideneren Schauspielhäusern hat.

Die Prosa. Auch in die Prosa, besonders in den Roman, den Brief und die Predigt, drang der gezierte Ausdruck (der Secentismo) ein. Die Wortführer der Gegenreformation bedienten sich bei ihrem Bekehrungswerk mit Vorliebe des in Ornamenten schwelgenden, modischen Stiles, dem der nach den Jesuiten benannte Stil der zeitgenössischen Baukunst entspricht. Ihre Schriften gleichen ihren Kirchen mit der überladenen Innendekoration, in der der Schnörkel die Klarheit der Form zerstört. Die nämliche schwelgerische Art zeigt die Malerei in Sujet, Zeichnung und Farbe und die Skulptur in ihren schreienden Gebärden.

Anders die wissenschaftliche Prosa. Der Geist der freien Forschung lebte noch fort, obwohl die ganze Romania sich in seine Verfolgung teilte: von den Erneuerern der Naturphilosophie, die für Lukrez und gegen Aristoteles kämpften, verfiel G. Bruno dem italienischen und Vannini dem französischen Henker. Galilei wurde vor das Inquisitionstribunal gezogen (1633), und sein Schicksal schüchterte den jüngeren Descartes ein. Der kräftige Geist dieser Wissenschaft bewahrte ihre Sprache vor dem Mißbrauch der Ziererei: Galilei und Descartes schreiben als große ernste Forscher einen lichtvollen Stil und verschmähen auch dann den modischen Zierat, wenn sie sich als treffliche Vulgarisatoren an das große Publikum wenden, um es mit den Resultaten ihrer Forschungen bekannt zu machen, ihm die neue empirische Methode darzulegen oder über das Verhältnis von Wissenschaft und Glauben mit ihm zu sprechen.

So schafft die Naturforschung in Zeiten allgemeinen Niederganges sprachliche Kunstwerke. Ihr frisches Leben erneut die sprachliche Form.

Tassoni. Literarisch spiegelt sich diese Zeit am besten in den ernsten und heiteren Werken Tassonis. Er hat ausgesprochenes naturwissenschaftliches Interesse. Als Patriot bekämpft er die Spanier. Er ist rebellisch gegen jede Autorität, doch ist er vorsichtig und es ist schwer zu sagen, wieweit sein Katholizismus erschüttert war. Er preist als ein Moderner die Gegenwart, die nach dem Gesetze des Fortschritts in Wissenschaft und Kunst der Vergangenheit überlegen sei: „si perfezionano le arti con

lunghezza die fatica e di studio.“ Er lehnt nicht nur das Altertum ab und macht Homer den Prozeß, sondern lehnt auch die Vorbildlichkeit des Trecento ab, das die Muttersprache bloß gestammelt habe, und die poetische Autorität des Petrarca. Maßgebend soll das lebende Italienisch der Corte romana sein. Er bekämpft den alten Petrarkismus und Chiabreras Rückkehr zum Griechentum; aber mit nichten bekämpft er den modernen Secentismo. Die zeitgenössische Lyrik ist ihm vielmehr eine wunderbare Sammlung von Schönheiten, und sein Stil ist denn auch von Paradoxen und Concetti nicht frei. Er stellt Proben alter und moderner Autoren einander gegenüber, und aus diesen Parallelen wird der Franzose Perrault lernen. Er glaubt an die Kunstregeln, die aber nicht aus Aristoteles, sondern aus Vernunft und Erfahrung gewonnen werden.

Mit seinem Hauptwerk, den zehn Büchern seiner „Pensieri diversi“ (1620) hat Tassoni einen tiefen Einfluß auch auf Frankreich ausgeübt. Darin unterstützt ihn sein Vorgänger Boccalini, der schon 1612 als stilgewandter „Reporter des Parnasses“ in seinen „Parnassischen Nachrichten“ eine Parodie des Apollinischen Hofstaates gegeben, wo unter dem Vorsitze des Gottes die größten Weisen und Künstler über die Welt Gericht halten, und wo Aristoteles in Fesseln geschlagen wird. Dieser Kampf gegen das — heidnische — Altertum findet Unterstützung in dem geschärften kirchlichen Empfinden der Gegenreformation.

Das Geschlecht der „Modernen“, das in Italien — wie auch in Frankreich — auf die Renaissance folgt, ist eigenwillig und rebellisch gegen jede literarische Tradition. Es hat romantische Allüren. Aber seine Auflehnung erschöpft sich in einem Virtuosentum, das eben doch keine wirkliche Freiheit bedeutet, sondern das sich wieder neue Regeln und Fesseln der Mode schuf, die von den bisherigen nicht sehr verschieden waren. Wie oft deklamieren diese Dichter des Secento gegen Petrarca, aber im Grunde schreiten sie nur auf der Bahn weiter, die er, der letzte Minnesänger, gewiesen, wenn sie sich nicht geradezu begnügen, seine Bilder und Formen zu wiederholen. Sie werden zu akademischen Meistersingern. Der Secentismo.

Diese universelle Künstelei hindert nicht, daß gelegentlich auch einfache Klänge, die von Herzen kommen und zu Herzen gehen, ertönen. Sie schließt auch den Widerspruch natürlicher empfindender Menschen nicht aus. Einzelne, wie der kecke Napoletaner Salvatore Rosa († 1673), spotten der Ziererei in der Musik, der Malerei und der Dichtung, mit der diese „moderni Orfei“ ihre Damen feierten und sich bemühten, das Repertorium des Petrarkischen Stiles zu erneuern: Sie kämen schließlich so weit, Sonne und Seele in Metaphern zu ersticken, indem sie von der unsterblichen Seele sagten, „sie sei ein Reittier, das der Himmel, wenn es seinen Reiter abgeworfen, im Sternenstall mit Ewigkeitshaber füttere“, und aus der leuchtenden Sonne „einen Henker machen, der mit der Strahlenaxt den Schatten köpft“.

Der Stil wird zur Renommisterei, zum beständigen Radschlagen. Und diese renommistische Rhetorik wird durch den Einfluß Spaniens unterstützt: sie wird sozusagen zur literarischen Form der spanischen Fremdherrschaft. Der Einfluß spanischer Kultur, der im 15. Jahrhundert auf Neapel beschränkt geblieben war, hatte sich im 16. Jahrhundert über das ganze Land ausgebreitet. Spanisch blieb im 17. Jahrhundert die Sprache der Herrschenden und der Mode. Spanische Bücher wurden im ganzen Lande gedruckt. Italienische Dichter schrieben spanische Verse, auch die, wie Tassoni, Spanien haßten. Hochtrabende Titel und zeremonielle Umgangsformen Hispaniens wurden trotz allen Widerspruchs herrschend. „*Don*" zwar vermag sich nicht dauernd festzusetzen, wohl aber das neue „*Signore*", gegen das als „häßliche spanische Schmeichelei" schon Ariost protestiert hatte. *Vossignoria* verdrängt in der Anrede das gute alte *Voi* und bereitet mit seinen *Ella, Lei, Le, Suo* den Patrioten und — den Grammatikern Schmerzen. *Lei, Signore* ist das sprachliche Denkmal der spanischen Herrschaft und des Secentismo, und etwas Gespreiztes und Anspruchsvolles wohnt ihm noch lange inne. Wie ist Giusti erfreut, als Manzoni (1845) ihn statt mit *Lei* mit *Voi* anredet!

Das Virtuosentum dieses Secentismo, das nach Marinis Wort es darauf abgesehen hat, zu überraschen, zu verblüffen, begünstigt auch die Stegreifdichtung. Italien hat zu jeder Zeit sich durch Improvisatoren ausgezeichnet. Die Renaissance hat die Stegreifposse hoffähig gemacht. Jetzt wird das improvisierte Lied akademisch.

Auch während der Zeit dieses Niederganges behielt Italien noch die literarische Vorherrschaft in Europa. Das Schrifttum, in welchem nach 1600 die Kunst der Renaissance in Italien agonisierte, blieb für die anderen Länder maßgebend, bis seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Frankreich wieder an die erste Stelle trat. —

Zusammenfassung.

Fünf Jahrhunderte italienischer Literatur sind an uns vorübergezogen, in deren Verlauf Italien die Führung, die im 14. Jahrhundert der ermattenden Hand Frankreichs entglitten war, aufgenommen hat.

Italien hat die mittelalterliche Kultur, an der es vorher wenig selbständigen Anteil genommen, in der überragenden Persönlichkeit Dantes wie in einer machtvollen Synthese zusammengefaßt. Dann hat das Land, in dessen städtischer Laienkultur die antike Tradition nie so völlig wie im Norden unterbrochen war, in dem neu erwachenden Geiste der Antike das literarische Erbe Frankreichs (Minnesang, Novelle, Epos) umgeschaffen und mit Heimatkunst erfüllt. Es entstanden die herrlichen freien Kunstwerke des Humanismus und der Renaissance. Nur das Drama versagte.

Aus der toskanischen Literatur entstand die italienische. Mit der neu erworbenen Kenntnis des Altertums schmiedete die Gelehrsamkeit rasch philologische Fesseln. An Stelle der Schöpfung trat die Nachahmung; an Stelle des freien Hellenentums das gradlinige Römertum: der Klassizismus. Das übermächtige Beispiel Petrarcas verführte zur Ziererei und zum

Schwulst des Petrarkismus, der sich frei und modern gebärdete und doch so gebunden war.

Klassizismus und Petrarkismus sind die beiden Fesseln, die nach so hohen und freien Werken Italiens stolze literarische Herrschaft Europa hinterließ. Und an Stelle der versagenden großen dramatischen Kunst gab es Europa das Beispiel dramatischer Kleinkunst in der Stegreifposse und die Pastorale, in deren grüner Laube die Oper schlummerte.

## C. Die kastilische und portugiesische Literatur bis zum Ende des 17. Jahrhunderts.

Die spanische Halbinsel zerfällt literarisch in drei Teile: vom eigentlichen spanischen (kastilischen) Land sind zwei Küstenstreifen, ein östlicher und ein westlicher, zu scheiden: Katalonien und Portugal.

Katalonien gehört sprachlich, und im Mittelalter auch literarisch, zu Südfrankreich. Seine Troubadours dichten provenzalisch. Die Meistersinger des 14. Jahrhunderts ziehen dann ihre katalanische Muttersprache zu Ehren, deren sich die Prosa von Anfang an bediente. Die wunderlichen und tiefen Werke des abenteuerlichen Franziskaners Ramon Lull († 1315), die trefflichen Chroniken jener Zeit und der erfolgreiche Ritterroman „Tirant lo blanch“ (1490) gehören dazu. Mit dem 16. Jahrhundert beginnt die unbestrittene Herrschaft des Kastilischen. Seit etwa 70 Jahren ist der Gedanke der sprachlichen Autonomie wieder mächtiger geworden und hat im Anschluß an die südfranzösische Bewegung zu einer katalanischen „Renaxensa“ mit ihren Jochs florals geführt.

Portugal, das seit Ende des 11. Jahrhunderts ein selbständiger Staat ist, hat aus dem galizischen Dialekt (*Gallego*), der sich vom Kastilischen von Anfang an im Vokalismus stark unterschied, auch eine eigene Schriftsprache entwickelt. Ihre Literatur ist stark von der kastilischen abhängig, doch nicht ohne Eigenart, wie auch der Charakter des geschmeidigen Portugiesen von dem des herben Kastiliers sich unterscheidet. Portugal hat gleich die peninsulare Führung im Minnesang übernommen, ist aber in der epischen Dichtung (Romanze) und im Drama unter die Hegemonie Kastiliens getreten. Im Mittelalter erscheint Portugiesisch als die Gattungssprache der lyrischen (strophischen) Kunstdichtung und Kastilisch als die der epischen (unstrophischen) Poesie.

I. Bis zum 15. Jahrhundert. Das ist die Zeit der Reconquista, an deren Schluß die Vernichtung der maurischen Macht (1492) steht. Durch die Vermählung Isabellas von Kastilien mit Ferdinand von Aragon (1469) waren die beiden Hauptländer unter dem „katholischen Königspaar“ vereinigt worden, und im nämlichen Jahr, da der Fall Granadas ihnen ein christliches Spanien schenkte, erschloß Kolumbus den erstaunten Augen

der Reyes católicos die Neue Welt. In der Alten wurden inzwischen die Juden vertrieben und die Inquisition ausgestaltet. Spanien betrat den Weg der unduldsamen Weltmachts- und Glaubenspolitik, und Portugal folgte ihm darin.

Die Volksdichtung.

Von alten Volksliedern ist außer einigen Trümmern des 13. Jahrhunderts und höfischen Nachahmungen nichts erhalten. Es zeugen von ihnen auch zwei trochäische Versmaße, die sich in der volkstümlichen Dichtung erhalten haben: der Zehnsilbler mit Zäsur nach der fünften (*Arte mayor*) und der Vierzehnsilbler mit Zäsur nach der siebenten Silbe (Romanzenvers), uralte romanische Weisen, für die aber Spanien eine besondere Vorliebe und eigenartige Behandlung hat. Diese Volkslyrik muß sehr formenreich gewesen sein. Einfluß der arabischen Poesie ist nicht erwiesen. Die Frauentanzlieder, die Hirtenlieder (*Villancicos*, *Serranillas*) weisen nach Frankreich. Diese strophische Refraindichtung tritt seit dem 15. Jahrhundert zurück und macht der unstrophischen Poesie der Schnaderhüpfel (*Coplas* usw.) und der Romanzen Platz, die heute fast ausschließlich herrscht. Dabei scheinen die Schnaderhüpfel sich aus dem Süden (Andalusien) herzuschreiben, die Romanzen aber Kastilien zu entstammen, so daß die spanische Halbinsel wie Gallien und Italien sich in einen mehr episch veranlagten Norden und einen mehr lyrisch dichtenden Süden teilt.

Die Literatur.

Spaniens älteste Kunstliteratur steht unter dem doppelten Einfluß des maurischen Gegners und des französischen Nachbars, Kampfgenossen und Kolonisten. Die orientalische Weisheit in Form von Spruch, Erzählung und Traktat wird seit dem 12. Jahrhundert nachgeahmt. Durch einen spanischen Juden lernt das Abendland das erste Beispiel einer morgenländischen Novellensammlung mit Rahmenerzählung kennen (*Disciplina clericalis*).

Französischer Geist reformiert im 11. Jahrhundert Klöster und Liturgie. Er weckte die lateinische Historiographie in Prosa und Vers. Das Grab des Apostels Jacobus, Santiago, in Compostella zog Scharen französischer Pilger an, die der Weg durch das Tal von Roncevaux führte. Sie brachten das Rolandslied mit, und ein Geistlicher von Santiago verwob es in die Chronik seines Heiligtums (1140). Doch fanden Karl und Roland wenig Gnade vor den Spaniern, deren Chronisten eigene Sarazenenbezwinger schufen: König Alfonso, seinen Neffen und Bernardo del Carpio, denen schließlich auch die Vernichtung des Frankenheeres in Roncevaux angedichtet wurde.

Das Heldenepos (*cantar de gesta*).

Ereignisse des 10. und 11. Jahrhunderts bilden die historische Grundlage des kastilischen Heldenepos. Die französischen Chansons de geste dienen als Vorbild: sie haben im 12. Jahrhundert die „Cantares de gesta“ überhaupt erst ins Leben gerufen. Der Franzose nahm die geringere schöpferische Kraft des spanischen Epikers ins Schlepptau, ohne daß dieser seine nationale Eigenart einbüßte. Es ist für diese spanische Epopöe charakteristisch, daß sie den Ereignissen noch näher steht und so

der höheren geschichtlichen Perspektive entbehrt. Es ist weniger das nationale Ringen, das sie schildert, als die sagenhafte Geschichte einzelner Geschlechter auf dem Hintergrunde der Maurenkriege: wie der Cid († 1099) seine Töchter verheiratet, wie die Familie Lara vom Schwager ins Verderben gestürzt wird usw. Sie erinnert an das französische Lothringerepos viel mehr als an das Rolandslied. Ein starkes heimisches Leben pulsiert in ihrer ungelenken realistischen Kunst. Dem Helden werden später auch Jugendtaten angedichtet: Jung Cid erschlug einst den Vater der Jimena und ward zur Vermeidung von Blutrache mit dem Mädchen verbunden. Von dieser Epik sind uns nur Trümmer zweier Cid-Cantares erhalten. Andere Lieder, wie den grandiosen Cantar der Lara, können wir aus der „Crónica general" erschließen, die Alfons X., der Gelehrte, um 1280 verfassen ließ, und die seine Nachfolger weiter führten. In der poetischen Prosa dieser Königschroniken brechen die alten epischen Verse der Cantares, die von den Chroniken benutzt wurden, noch deutlich durch. Diese wunderbaren Chroniken sind zum Herbar der epischen Blumen des alten Kastilien geworden.

Die alten Romanzen.

Inzwischen geriet die rauhe Kunst dieser langen Gesänge in Vergessenheit (gegen 1400). Nur einzelne besonders fesselnde Szenen, namentlich dialogische, nur einzelne Höhepunkte des epischen Berichts erhielten sich im Munde des Volkes und lebten als Fragmente weiter: das sind die volkstümlichen, alten Romanzen. Die Romanzen sind Bruchstücke verwitterter „zersungener" Epen; ihr Vers ist der des alten Cantar: der assonierende Vierzehnsilbler. Die spanische Romanzenpoesie ist also ein episches Trümmerfeld. Das Dunkle, Sprunghafte, das manche alte Romanzen haben und das oft ihren geheimnisvollen Reiz erhöht, schreibt sich eben davon her, daß sie aus einem weiteren Zusammenhang gelöste Lieder sind. Sie gesellten sich nun befruchtend zu den übrigen romanzenförmigen Volksliedern, die von älteren oder neueren romantischen Taten scherzend oder klagend sangen und insbesondere den Grenzkrieg mit den Mauren begleiteten (*Romances fronterizos*).

Französischer Einfluß.

Nordfrankreich lieferte auch das Beispiel der erzählenden und lehrhaften Kunstdichtung. Es gab auch den Vers dazu, den Alexandrinerquatrain, den der Spanier als „nueva maestria" preist und die paarweise gebundenen Kurzverse: jambische Maße. Heiligenleben, Marienwunder werden eintönig gereimt und einige Versuche im Kunstepos antiken und nationalen Inhalts gemacht. Hoch erhebt sich darüber das aus bunter Sprachkunst gebaute „Liederbuch" (*Libro de buen amor*) des Erzpriesters Juan Ruiz (gegen 1350), eine Ars amandi in autobiographischem Rahmen, in deren persönlichen Bekenntnissen sich Ausgelassenheit und Gläubigkeit paaren. Dieses eigenartige realistische Lebensbild hat in der mittelalterlichen Literatur nicht seinesgleichen. Es ist echt spanisch, obwohl die Inspiration nach Frankreich weist. Echt spanisch auch das ernste Gegenstück dazu, die Lebensbeichte des Kanzlers López de Ayala

(um 1380). Dann verschwindet mit dem französischen Einfluß auch der Alexandriner.

Der provenzalische Minnesang.

Provenzalische Troubadours waren seit dem 12. Jahrhundert auch an den spanischen Höfen gern gesehene Gäste und in Kastilien und León erklang manch südfranzösisches Lied. Aber zum einheimischen Minnesang kam es nur in Portugal, wo die *Maneira de provençal* unter König Diniz um 1300 ihren Höhepunkt erreichte. Drei Liederbücher (*Cancioneiros*) haben uns diese „Cantigas" erhalten, deren importierte Kunst oft glücklich mit einheimischer Art durchsetzt ist und dem volksmäßigen Frauenlied (*Cantiga de amigo*) großen Raum gewährt. Zum weltlichen Minnelied fügt Alfons X. fromme Marienlieder. Für diesen kastilischen König, dem die spanische Prosa so viel verdankt, war das Portugiesische die Sprache seiner Jugendzeit, also auch seiner Lieder. Er ist mit König Diniz Hispaniens Troubadour.

Die Prosa.

Aus der Sprache seiner Kanzlei entwickelte sich seit 1250 die Kunstprosa, die er, von zahlreichen Mitarbeitern unterstützt, in den Dienst gelehrter Kompilationen und Übersetzungen, einer umfassenden Gesetzgebung und einer stolzen Historiographie (*Crónica general*) stellte. Seine Nachfolger behielten gleich ihm ein Stück literarischer Führung. Portugal übertrug kastilische Prosawerke. Französische Ritterbücher regten zu Neuschöpfungen an. Es entsteht auf der Spur des Lancelot und Tristan der anonyme „Amadís de Gaula" von besonders feiner, anmutiger Art und glücklichem Aufbau, der den Ruhm kastilischer Ritterromane über die Welt verbreiten und sogar in Cervantes' Augen Gnade finden wird.

Der hervorragendste Prosaiker nach Alfons X. ist sein Enkel Don Juan Manuel († 1348). Nationalgeschichte, Jagd und Kriegswesen, Fragen der Lebensführung behandelt der tatkräftige Grande in schlichter und doch selbstbewußter Art mit jener Vorliebe für stilisierte, praktische Lebensweisheit, die damals dem spanischen Schrifttum aus orientalischen

El conde Lucanor.

Quellen so reich zufloß. Im Rahmen eines Gesprächs, das der Graf Lucanor mit seinem Rat Patronio führt, erzählt Don Juan Manuel fünfzig Geschichten, ein halbes Dekameron, doch von anderem Geist. Es ist nicht die heitere Kunst des Italieners, der das Leben lachend genießt, sondern die herbe Lehrhaftigkeit des Spaniers, der sich das Leben nachdenklich zurechtlegt, der nicht fabuliert, sondern unterweist, was ihn nicht hindert ein trefflicher Erzähler zu sein. Übersetzungen haben den „Conde Lucanor" zum bekanntesten der altspanischen Bücher gemacht.

So hatte Kastilien von Anfang an die Führung auf dem Gebiete der Prosa. Nun übernimmt es sie (gegen 1400) auch in der Poesie, während

Der Einfluß Italiens.

an die Stelle des sinkenden Einflusses Frankreichs derjenige Italiens tritt, das mit Spanien durch Aragon politisch verbunden ist.

Diese neue höfische Dichtung ist uns in den Liederbüchern erhalten, die seit der Mitte des 15. Jahrhunderts von Sammlern oder Dichtern angelegt werden und dann nach 1500 in den spanischen „Cancionero general"

und den portugiesischen „Cancioneiro geral", der ganz kastilischen Geistes und auch voll kastilischer Sprache ist, zusammenfließen. In dieser kunstreichen Lyrik regt sich schon Petrarcas und auch Dantes Beispiel. In glücklichen Tönen und Formen lebt Volkstümliches weiter. Didaktik, das religiöse Lied und besonders die politische Satire finden kräftigen Ausdruck. Der Marqués von Santillana schickt seinen Gedichten, in denen anmutige Refrainliedchen sich zur schüchternen Nachahmung italienischer Versmaße (Sonett) und horazischer Vorbilder gesellen, den ersten Versuch einer romanischen Literaturgeschichte voraus (1449).

Der Blick richtet sich immer nachdrücklicher auf Italien und Altertum. Nach italienischem Muster werden Griechen und Römer übersetzt. Der Stil antiker Historiker dringt in die Chronik und die latinisierende Schreibweise italienischer Humanisten findet Nachahmer. Aber der humanistische Gedanke wendet sich auch der Muttersprache zu, um durch grammatische Fürsorge ihren Bestand zu sichern (Nebrija, 1492).

II. Die Zeit der Habsburger (16. und 17. Jahrhundert). Die zwei Jahrhunderte der habsburgischen Herrschaft bilden den Höhepunkt spanischer Geschichte: erst der Glanz der Weltmacht und dann, während dieser seit Philipp II. verblaßt und der wirtschaftliche Verfall eintritt, eine herrliche Blüte der Literatur und Kunst. Die Habsburger waren kunstsinnige Despoten. Die Bourbonen traten 1700 ein völlig erschöpftes Land an und begannen mit der politischen und ökonomischen Reform.

Das Schicksal des mächtigen Landes ist die Tragödie des Nationalismus. Als nach dem vielhundertjährigen siegreichen Kampf gegen die Ungläubigen die stolzen Weltmachtserfolge sich einstellten und Spanien das führende Land des Erdenrunds wurde, da bildete sich in der Nation die Vorstellung, daß sie das auserwählte Volk Gottes sei. In unduldsamer Selbstüberhebung verschleuderte sie ihre Kräfte, beförderte sie den ruinösen Absolutismus ihrer Könige, schuf sie die Inquisition, drängte zur Vertreibung der Juden und der Morisken. Nachdem Spanien durch die Entdeckung der Neuen Welt eine neue Menschheitsepoche inauguriert hatte, verfiel es inmitten von Glanz und Wohlfahrt einem Hochmut, der es den übrigen Völkern Europas entfremdete. Es lebte diesem gereizten, prahlerischen Nationalismus, sah mit verständnisloser Einbildung, ein Don Quijote, auf den Lauf der Welt, der die anderen Nationen emporführte und — blieb dauernd zurück.

Portugal teilte Spaniens Schicksal. Auf einen kurzen Weltmachtstraum folgten seit 1550 Niedergang und Demütigung. Vorübergehende Vereinigung mit Spanien unter den „drei Felipes" (1580—1640) schlugen das Land vollends in den Bann des mächtigen Nachbars.

Die kastilische Lyrik entfaltet sich unter dem steigenden Einfluß Italiens, das den Sinn für Feinheit der Form und des Gedankens schult. Wie im 13. Jahrhundert Frankreich, so leiht jetzt Italien dem spanischen Die Lyrik

Kunstdichter Vers und Strophe. Neben die kunstloseren einheimischen Gebilde tritt der italienische Endecasillabo mit Sonett, Oktave, Kanzone usw. Boscán eröffnet diese Phase des Petrarkismus; der anmutige Garcilaso folgt mit der glücklichen Gabe eines originellen Nachahmers. Die Neuerungen blieben nicht ohne Gegner. So fanden die alten nationalen Formen einen witzigen und liebenswürdigen Verteidiger in Castillejo. Aber von Wien aus, wo er lebte und starb (1556), erklang sein anmutiges Lied nicht stark genug. Eine lange Reihe zum Teil hochbegabter Lyriker schließt sich an Boscán und Garcilaso. Es lassen sich regionale Gruppen unterscheiden: die Sevillaner, die Salmantiner, die Portugiesen. Die ersteren führt Herrera († 1597), der so schwungvoll den Sieg von Lepanto besang. Zu den Salmantinern gehört der Mystiker Luis de León († 1591), dessen fromme Lieder von ergreifender Innigkeit sind. Man hat diesen Augustinermönch den größten Lyriker seines Landes genannt. Aus dem reichen Dichterchor der Zeit löst sich seine kunst- und klangvolle Stimme in herrlicher Eigenart. Er ist ein „Klassiker", in dem, wie in Polizian die antike Dichtung neues Leben gewinnt und dessen Hand „aus dem Marmor des Pentelikon christliche Statuen" gestaltet. In dieser Durchdringung des edeln hellenischen Materials mit christlicher Poesie hat er nicht seinesgleichen.

Die Portugiesen erscheinen mit Sâ de Miranda als Anführer und Luis de Camões († 1580) als reichstem Sänger der Liebe, den die Halbinsel kennt. Über Camões' lyrischem Werk hat ein Unstern gewaltet. Was der Dichter in Heimat und Fremde, unbeständig wie das Meer, in Sonetten, Redondilhen, Elegien, Kanzonen gesungen, das hat erst die Nachwelt der Camonistas dauernd zu vereinigen vermocht. Es sichert ihm aber durch die Fülle seiner Poesie einen Platz unter den ersten Lyrikern aller Zeiten.

Nicht ohne Widerspruch also, doch ohne eigentlichen Kampf vollzog sich diese Italienisierung, die übrigens Sinn und Neigung für die leichten nationalen Formen nicht zerstört.

Die neuen Romanzen.

Insbesondere blühte die Romanzendichtung. Die schlichte Form der Romanze wird jeder Art poetischer Inspiration dienstbar gemacht: sie betet, liebt, spottet und klagt, vor allem aber erzählt sie. Um die Mitte des Jahrhunderts wird die alte „Crónica general" gedruckt und ihr Schatz an nationaler Überlieferung allgemein zugänglich. Kunstdichter, wie Sepúlveda (1550), schöpfen daraus mit dem willkommenen epischen Stoff auch eine altertümliche Sprachkunst, ohne zu ahnen, daß die poetische Prosa dieser Königschroniken aus alten Epenversen gebildet ist. Sie schaffen neben viel Verkünsteltem neue Romanzen von wahrer Schönheit. Es entstehen Sammlungen (*Romanceros*), in welchen uraltes volkstümliches Gut naiv neben diese „Romances nuevos" gereiht erscheint. Es kommt zum Ausbau förmlicher Zyklen (*Romancero del Cid*), so daß die nationale Epopöe aus Trümmern wieder ersteht: eine epische Wiedergeburt, die Gegenwart und Vergangenheit unlöslich verbindet, wie dies kein anderes Land kennt.

Im Romancero liegt die unversehrte Einheit der spanischen Nationalpoesie. Aus ihm sprießt nach Form und Inhalt das Drama.

Die Spanier sind von allen Schülern der italienischen Lyrik die eigenartigsten, auch in den Gebrechen, die sich seit 1600 entwickeln: dem Culteranismo und dem Conceptismo, den beiden Formen der spanischen Preziosität. Inzwischen wird Madrid allmählich zum geistigen Zentrum des Landes. Culteranismo und Conceptismo

Góngora († 1627) erhebt durch die Virtuosität seiner metaphorischen, antithetischen und hyperbolischen Künsteleien den „demonio culterano" zur literarischen Herrschaft. Diese hispanische Art petrarkistischer Ziererei (Gongorismo) ist noch durch jene gelehrte (*culta*) Latinisierung in Wortwahl und Wortstellung charakterisiert, die Frankreich damals längst überwunden hatte, und die ihr etwas altmodisch Schwülstiges und Geschraubtes gibt — „por la de la buena fama gloria". Aber über dem „Gongorismo" seiner späteren Dichtungen ist jener Góngora nicht zu vergessen, der als einer der größten Poeten Spaniens so wundervolle Sonette und Romanzen verfaßt hat. In lustiger Übertreibung seiner eigenen Manier ist er, wie so viele Vertreter der modischen Ziererei, auch zu einem Meister der burlesken Poesie geworden. Als solchen hauptsächlich haben ihn die Franzosen gekannt und nachgeahmt.

Der Conceptismo strebt im Gegensatz zu Wortgeklingel und Amplifikation nach gedankenschwerer Kürze des Ausdrucks. Er ist etwas spezifisch Spanisches, stammt aus der Literatur der Mystiker, deren geheimnisvollen Symbolismus er liebt. Er ist die Preziosität der religiösen und profanen Didaktik und eignet mehr der Prosa. Die Neigung zu Metapher, Antithese und Wortspiel teilt er mit dem Culteranismo, in den er oft genug übergeht.

Während der Culteranismo seinem Wesen nach die allgemeine abendländische Erscheinung des Petrarkismus darstellt, bedeutet der Conceptismo etwas wesentlich Autochthones. Ihre Verbindung ergibt einen eigenartigen literarischen Barockstil, dem alle Schriftsteller der Zeit mehr oder weniger verfielen, auch die ihn direkt verspotteten, wie Lope de Vega, Cervantes und Quevedo.

Neigung zum Redeprunk und zur Spitzfindigkeit zeigen schon die Spanier der Römerzeit, Seneca und Lukan, und so hat man wohl im Culteranismo und Conceptismo eine alte Anlage des spanischen Geistes wieder erkennen wollen.

Quevedo († 1645) ist ein großer Satiriker von echter Bodenständigkeit, der die Kunst antiker und italienischer Vorbilder mit grimmem spanischen Humor erfüllt und dabei das beschränkte Gebiet der heimischen Kultur mit phantastischen Kreuz- und Querzügen durchmißt in Vers und Prosa, deren seltene Kraft und Tiefe leider oft durch Spitzfindigkeit und Ziererei zu Schaden kommen.

In Culteranismo und Conceptismo erstickt schließlich die Lyrik. Nur die Inbrunst des Gläubigen und der Haß des Satirikers, die sich beide gerne

in naiven Formen aussprechen, schaffen noch Hervorragendes in frommen Gesängen und bitteren Spottliedern. Die Übertreibung der Ziererei und des Schwulstes führen zu burlesker Haltung und Sprache: die burleske Poesie begleitet denn auch, wie bei Góngora selbst, den Gongorismo.

Im 17. Jahrhundert wird die Lyrik auf der Iberischen Halbinsel — wie in Italien und Frankreich — ein Gegenstand modischer Spielerei, ein Luxus der vornehmen und der gebildeten Kreise. Diese Kreise schließen sich zu Salons (*Tertulias*) zusammen, und aus diesen freien Kränzchen gehen schließlich geschlossene etikettenreiche Meistersinger-Akademien hervor. Besonders in Portugal — auch in Brasilien — blühen diese Akademien der Seiscentistas, und ihre Mitglieder sind nicht selten auch bei italienischen Akademien eingeschrieben.

Das Epos. Dem Beispiel Italiens folgt Spanien auch in der epischen Behandlung antiker Sagenstoffe, und besonderer Vorliebe erfreut sich die Versnovelle von Pyramus und Thisbe, in deren tragischem Liebesschicksal der modische Redepomp sich ein Genüge tun konnte.

Nachdem seit 1550 Ariost und Vergil übersetzt worden, beginnt eine Zeit eifriger epischer Produktion in Oktaven, die nach der Übertragung Tassos (1587), des „christlichen Vergil", ihren Höhepunkt erreicht und ein halbes Jahrhundert dauert. Die Karlssage zeigt auch hier ihre Kraft; aber die spanischen Epiker lassen ihren Bernardo über den Frankenkaiser siegen. Einen wunderbaren epischen Stoff bildet die Eroberung der Neuen Camões. Welt: Ercilla hat in der „Araucana" (seit 1569) und Camões in „Os Lusíadas" (Die Söhne Portugals, 1572) selbstgeschaute Länder und Meere geschildert. Der Kastilier erzählt mit schlichtem, humanem Sinn die chilenischen Ereignisse, deren Augenzeuge er war, und fesselt durch die unmittelbare poetisch geschaute Wahrheit der Vorgänge. Der Portugiese schildert prunkvoll mit erfundenem Detail die Expedition Vascos de Gama, deren Zeuge er nicht war, deren afrikanischen und indischen Schauplatz er aber kannte. Camões folgt in der Komposition Vergil und entlehnt ihm auch den Pomp der olympischen Maschinerie; Ariost gibt ihm das Beispiel üppiger Episoden.

Die zehn Gesänge der Lusíadas schließen zugleich einen Kursus portugiesischer Geschichte ein: sie sind ein Lied zum Ruhme Portugals, abgestimmt auf einen weltgeschichtlichen Moment. Aber selbst die Kunst eines Camões hat diese geschichtliche Unterweisung und jene entlehnte Mythologie nicht zu reinem, poetischem Leben zu erheben vermocht, so schön auch einzelne Szenen irdischen oder olympischen Tuns sind, so stürmisch auch die Vaterlandsliebe durch die Verse flutet. In der Schilderung maritimen Lebens jedoch erhebt er sich zum höchsten Können. Er ist der romanische Sänger des Ozeans.

Columbus hat einen großen Poeten nicht gefunden. Überhaupt hat die Romania ihr maritimes Heldenzeitalter nicht ebenbürtig gefeiert. Nur in Portugal hat es zu einer großen Schöpfung geführt. Italien hat noch

weniger aufzuweisen als Spanien. In Frankreich hat nur die Prosa Rabelais' das Entdeckertum verherrlicht, und nur, um es aufklärerischen Zwecken dienstbar zu machen.

Im Jahre von Camões Tod (1580) schlug Spanien seine schwere Hand über Portugal. Damit ward auch die literarische Abhängigkeit des kleinen Landes enger und drückender. Die Geziertheiten des Culteranismo wirkten hier im Lauf der Jahrzehnte noch verheerender. Seine krankhaft üppige Blüte bezeichnet man mit dem Ausdruck des Seiscentismo. Das Kastilische ward in Lissabon Hof- und Literatursprache. Es ist die Zeit, da es auch nach Italien und Frankreich gedrungen war und als Modesprache der Romania von Paris bis Neapel, von Lissabon bis Mailand erklang. Das nationale Empfinden kam darob auch in Portugal zu Schaden. Camões wurde zugunsten des fremden Tasso ungerecht hintangesetzt, freilich nicht ohne Widerspruch. Wenn das Portugiesische diese Not und diese Demütigung siegreich überdauert hat, so verdankt es dies zum guten Teil dem hochragenden Denkmal, das eben dieser Camões mit den Lusiaden ihm geschaffen hatte. Denn was seine Nachahmer von portugiesischen Heldentaten in Indien oder Afrika oder vom Siege zu Lepanto singen, das reicht nicht an seine Kunst heran.

1615 schrieb Azevedo seine „Creacion del Mundo" nach der „Schöpfungswoche" des Franzosen Dubartas. So geschah in Spanien, was soeben auch in Italien geschehen war: das erschöpfte Können griff nach einem französischen Vorbild. Seit zweihundert Jahren war der literarische Einfluß Frankreichs gewichen: jetzt kündigt er seine Rückkehr in Spanien durch das nämliche Werk an wie in Italien.

Die Prosa.

Dem konservativen Charakter des Landes entsprechend ist das Lateinschreiben von zäherer Herrschaft gewesen als anderswo. Aber der humanistische Unfug, das Spanische mit lateinischen Flicken aufzuputzen, schwindet mehr und mehr aus der Prosa. Die Neigung zur Fülle der Periode bleibt. Die Muttersprache findet Untersuchung und Pflege (Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua* um 1535). Mariana verfaßt seine Nationalgeschichte lateinisch, überträgt sie aber selbst in die Vulgärsprache (1601): ein kunstvolles Werk und nicht das einzige dieser Art aus einer Zeit, die stolz auf die Überwindung der Mauren und die Eroberung Mexikos zurückblickte. Die lateinischen Traktate spanischer und portugiesischer Theologen wie Molina, Escobar überschwemmen in Lyoner Drucken Frankreich und führen dort zur Opposition des Jansenismus. Die religiöse Erregung, die im 16. Jahrhundert durch Europa ging, äußerte sich in Spanien durch ein mächtiges Aufflammen des schwärmerischen Geistes mystischer Frömmigkeit, der in hervorragenden Individualitäten wie Luis de Granada, Juan de la Cruz, Teresa de Jesús, einen sublimen Ausdruck fand. Die Mystiker
Diese Bewegung, die das Mißtrauen der Inquisition verfolgte, hat dem Lande außer herrlichen Liedern eine große Zahl poesieerfüllter Andachtsbücher geschenkt, in denen die kastilische Sprache naiv aus dem Herzen

über die Lippen fließt, Bücher, aus denen das gesprochene Wort bald weich, bald stürmisch, schlicht oder blütenreich entgegenklingt. Die Bewegung erinnert an die Zeit des heiligen Franziskus: aber wie viel reicher ist ihr literarischer Ertrag, wie viel reicher Persönlichkeit und Werke der Teresa de Jesús († 1582) als die der Caterina da Siena († 1380)! Wie bittend streckt das romanische und das germanische Europa seine Hände nach den Erbauungsbüchern dieser spanischen Mystiker aus.

Noch im 17. Jahrhundert übt der mystische „Geistliche Führer" des spanischen Beichtvaters Molinos, der von Rom aus in die Welt gesandt wurde (1675), einen tiefen Einfluß auf Kunst und Literatur Italiens und Frankreichs (der Quietismus).

Auch die Probleme des Weltlebens fanden in dieser Zeit Bearbeiter von großer Begabung. Diese „politische" Literatur ist nicht erst durch die Übersetzung von Castigliones „Cortegiano" geweckt worden. Die
Guevara. wortreiche Eleganz, mit der Bischof Antonio de Guevara die Gemeinplätze seines „antiken" Erziehungsromans von Marcus Aurelius („Die Fürstenuhr", 1529), seiner „Verachtung des Hofes", seiner „Briefe" entwickelt und ein höfisches Altertum vortäuscht, entzückte ganz Europa und besonders Deutschland. Spanien liefert Europa Muster komplimentöser Briefstellerei. Nach Guevara gibt namentlich A. Pérez, der Vertraute Philipps II., besonders seitdem er als Flüchtling in Frankreich und
Gracián. England lebt, ein böses Beispiel. Der Jesuitenpater Gracián († 1658) hat außer seiner berüchtigten Theorie des Conceptismo, die als maßgebendes Stilbuch viel Schaden angerichtet, eine Reihe gedankenreicher Bücher über die Kunst des Lebens geschrieben. Er lehrt in gedrängten Charakterbildern, in Form des allegorischen Romans, in Aphorismen, die Ausbildung der hervorragenden Persönlichkeit, des „Heros", in dieser Welt der Schurken und Dummköpfe, eine Lehre, die im Grunde dem Dogma zuwiderläuft. Im Ausdruck dieses kampfbereiten Lebenspessimismus entfaltet er einen unerschöpflichen Reichtum an Bildern, erklingen alle Töne des Humors, der Satire. Dieser tiefe Denker ist ein großer Darsteller. Leider hat er vergessen, daß Schlichtheit eine Bedingung wahrer Kunst ist. Die Mätzchen seines quintessenzierten Stiles haben ihm zwar damals, als die Franzosen seine Bücher Europa vermittelten, nicht Eintrag getan; aber heute halten sie seine Wiedererstehung hintan, obwohl Schopenhauer sich seines „Handorakels" weise angenommen hat.

Quevedo. Weniger Sammlung, Vertiefung und Vornehmheit als der in sicherer Stellung lebende Gracián zeigt sein genialer Freund und Geistesverwandter Quevedo, den das Leben schwer bedrängt hat. Er erscheint dem haushälterischen Gracián gegenüber als der Verschwender, der die Münze seines originellen und exzentrischen Geistes wie prahlerisch ausgibt. Die Phantastik seiner kraftvollen satirischen „Träume" hat viel Nachahmung gefunden. Auf seiner Spur schrieb Vélez de Guevara den „hinkenden Teufel" (1641), jenes kunstreiche Nachtbild des Madrider Lebens, das

durch Lesage der Weltliteratur zugeführt worden ist. Seinen ganzen hohen Ernst legte Quevedo in die Schrift, mit der er in die wogende politische Literatur der Zeit eingriff, die „Politik Gottes“ (1626). Nicht um die Gründung eines weltlichen Staates handelt es sich — wie in dem Italien Machiavells —, sondern um Erhaltung einer christlichen Monarchie, die in offenkundigem Verfalle begriffen war. Das gequälte Spanien hält seinen Königen das Idealbild eines christlichen Fürsten vor.

Roman und Novelle.

Eifrig hörte Europa all diese Lehren, die vom Prestige eines Weltreichs getragen waren; noch eifriger lauscht es den Geschichten der spanischen Erzähler. Hier hat Spanien nicht nur historisch Bedeutsames, sondern Unvergängliches geschaffen.

Der Idealr[illegible]

Nebeneinander blühte der Idealroman und die realistisch-satirische Erzählung. An die Drucklegung des „Amadís“ (1508) schließt sich während mehr als 50 Jahren eine lange Reihe von phantastischen Rittergeschichten, deren fahrende Helden in edlem Minnedienst und endlosem Kampf gegen Gewalt, List und Zauberei die Dinge dieser Welt von oben nach unten kehren. Die Dynastie der Amadise allein füllt schließlich 12, ja 14 Bücher, dazu die Felixmarte, Lepolemo, Belianís, die Palmerine, deren berühmtester, „Palmeirim de Inglaterra“, ein Portugiese beigesteuert hat, der aus der höfischen Gesellschaft Frankreichs herausschreibt (1544). Ein Portugiese ist es auch, doch ein kastilisch schreibender, der den Rahmen, den Sannazar im Idyll „Arcadia“ für seine Liebe geschaffen, zum Hirtenroman ausbaut („Die sieben Bücher von der Diana“ des Jorge de Montemayor, 1558), in dessen sentimentalem Liebesleben er seine Herzensgeschichte idealisiert, in die elegante Prosa zierliche Verse mischend. Seine glückliche Erfindung fand unter den Größten Fortsetzer und Nachahmer. So trat der Pastoralroman neben den Ritterroman, und die beiden Minnewelten des Mittelalters und der Renaissance begannen sich zu vermischen.

Und daneben tat sich, nun die Maurenherrschaft der Vergangenheit angehörte, die Welt des maurischen Rittertums auf. Sie entstieg den Sagen der letzten Grenzkriege. Schon in der „Diana“ findet sich die reizende Novelle von einem treuen und tapferen Abencerrajen und der schönen Jarifa eingelegt. Den poetischen Ausbau dieser historischen Welt, deren Trümmer er noch selbst geschaut, unternahm der Murcianer Pérez de Hita in seinen „Guerras civiles de Granada“ (1595) mit ihrem König Boabdil, ihren Abencerrajen und Zegríes. Aus schöner Prosa, aus überlieferten und eigenen Romanzen, hat er einen geschichtlichen Roman von großem Reiz gebildet und damit die farbenreiche, sterbende granadinische Welt literarisch in Mode gebracht (*Romances moriscos*).

So hat Spanien den Ritterroman in dem Augenblick zu neuem Leben erweckt, als die Buchdruckerkunst eine neue Lesewelt bereit stellte. Es hat auch den Hirtenroman und die maurische Romantik geschaffen; doch überstrahlt der Erfolg der *Libros de caballeria* jeglichen

anderen. Sie haben während eines Jahrhunderts in Spanien triumphiert wie in keinem anderen Lande. Hoch und nieder, Weltkinder und Geistliche, Lope de Veda und Ignaz von Loyola „leckten sich die Finger danach", wie J. de Valdés sagte. Sie entsprachen dem kühnen und abenteuerlichen Geiste des Landes, dessen Krieger eben ganz Europa durchzogen und dessen Conquistadoren eben die Neue Welt eroberten.

Der Same der aus Gallien stammenden Ritterromane ist auf italienischer und spanischer Erde üppig aufgegangen und hat zu einer reichen, wenn auch künstlerisch ungleichen Ernte geführt. In Italien haben Bojardo und Ariost ihre moderne, genußfreudige Zeit in romantischen Epen idealisiert; in Spanien verkörpert Amadís und sein abenteuerliches Romangefolge das Ideal eines verspäteten Rittertums, das vor Torschluß, prahlerisch, noch die ganze Welt erobern will. Italien spielte mit den überlieferten Fiktionen in heiteren Versen; das noch mittelalterliche Spanien baute sie mit gravitätischem Ernste in Prosa aus.

Der Schelmenroman.

Zu all dieser Romantik schuf es auch das Gegenstück, den Schelmenroman, die autobiographische Erzählung eines armen Teufels (*Pícaro*), der weder in Arkadien noch in Utopien, sondern im hungernden Spanien geboren ist und sich, gerieben und vorurteilslos, durch die Niederungen des Lebens schlägt. Als Führer eines blinden Bettlers beginnt im „Lazarillo de Tormes" (1554) der kleine Held seine Laufbahn, als Diener eines Geistlichen, eines Hidalgo, eines Ablaßhändlers setzt er sie fort, als öffentlicher Ausrufer und Gatte einer Pfarrköchin schließt er. Der unbekannte Verfasser, der hier Eigenes mit altem Possen- (*entremes*) und Schwankmaterial zu einem schlichten Ganzen zusammenfügte, hat nicht nur ein kleines Meisterwerk humorvoller realistischer Erzählung, sondern auch das erste Muster einer neuen Gattung geschaffen. Er hat die dem Publikum vertraute Figur des verschlagenen „Valet de Comédie" zum Träger einer Satire der spanischen Gesellschaft gemacht. Daß er Grund hatte, seinen Namen zu verschweigen, geht daraus hervor, daß die Inquisition das Büchlein wegen seines antiklerikalen Geistes verfolgte.

Ein halbes Jahrhundert verging, bis ein zweiter, Aleman, zu dem Rahmen griff. Dessen „Guzman de Alfarache" weckte dann nachdrücklich die Lust an der satirischen Pícaro-Erzählung, die von Spanien aus ganz Europa ergriff. Einen gesprächsreichen Komödiantenroman, der diesen nämlichen Geist atmet und von der nämlichen scharfen Beobachtungsgabe erfüllt ist, gibt Rojas in seiner „Unterhaltsamen Reise" (1604), die durch Scaraons „Roman comique" zu „Wilhelm Meister" leitet.

Cervantes.

Die utopistische Welt des Amadís und die gemeine des Pícaro vereinigte zu einem Vollbilde des Lebens Cervantes. Sein „Don Quijote" ist eine Synthese aus Idealismus und Realismus. Der Humor vereinigt und versöhnt sie.

Der kastilische Hidalgo Miguel de Cervantes, obwohl Kind der Universitätsstadt Alcalá, war kein „studierter Mann", sondern ein „lego"

(Laie). Ihn hat, nachdem er notdürftig Latein gelernt, das Leben geschult: wir finden den Zweiundzwanzigjährigen (1569) im Hofhalt eines Kardinals zu Rom. Er focht bei Lepanto mit und verlor dort die linke Hand, aber er bewahrte die Freude am Waffendienst, die auch noch aus Scherz und Ernst seines „Don Quijote“ spricht. Korsaren führten ihn (1575) zu langjähriger Gefangenschaft nach Algier, und auf den Glanz weltgeschichtlicher Tage folgte die Schmach der Sklaverei. Losgekauft, kehrte er nach Spanien zurück (1580), aber das Vaterland bot ihm nur kärgliche Existenz, zumeist in Verwaltungsgeschäften, deren Verwickelungen ihn vorübergehend ins Gefängnis führten. In den Residenzstädten Valladolid und Madrid versuchte er es daneben seit seinem 35. Jahre auch mit der Schriftstellerei. Aber dramatische Arbeit lag ihm nicht, auch wenn er Selbstgeschautes, wie im „Leben zu Algier“, darstellte. Seine „Numancia“ ist ein Stück patriotischer Eloquenz. Lebensvoll gerieten ihm nur die kleinen Possen, in denen er die Narren- und Schelmenwelt seiner *Novelas* skizzierte. Die Bühne lohnte ihm schlecht und seine Erzählungskunst hatte erst spät Erfolg. Der Hirtenroman „Galatea“ (1585) wurde wenig gedruckt, so daß 20 Jahre vergehen, ehe ein neues Buch des unberühmten Autors erschien: der „Don Quijote“ (1605—1614).

Cervantes' literarische Bildung stammt aus Italien. Dieses Land war seine Hochschule: italienische Volgarizzamenti haben ihm die antike Literatur vermittelt; an italienischen Autoren, Ariost an der Spitze, hat er seine Erzählungskunst gebildet; Italien gab ihm das Beispiel der literarischen Heerschau seiner „Reise zum Parnaß“; Strophen italienischer Lyrik streut er in seine Bücher. Sonst schätzt er Übersetzerarbeit gering. Er rühmt sich mit Recht seiner Originalität. Doch ist es etwas übertrieben, wenn er 1613 in der Vorrede zu seinen Musternovellen sagt: „Ich bin der erste spanische Novellist . . . mein Geist hat diese Geschichten erzeugt, meine Feder sie geboren und in den Armen des Druckes sollen sie heranwachsen.“ Er ist ein großer Erfinder, wie Bojardo. In diesen prächtigen Novellen, in den posthumen „Mühsalen des Persiles“ (1617) gibt er inmitten von bunten Verwickelungen, bei denen er selbst an den Roman Heliodors erinnert, lebenswahre, humorverklärte Handlungen und Menschen spanischer Erde aus Andalusien, Estremadura, Kastilien, von der Landstraße, in algerischer Sklaverei, aus dem Zigeunertum. Hier hat er jene Preziosa gebildet, deren Liebreiz auch neben dem ihrer glänzenden literarischen Kinder, wie Mignon, Esmeralda und Carmen, nicht verblaßt ist. Cervantes' „Novelas ejemplares“ sind glückliche Muster einer reichen, bald romantischen, bald realistischen Erzählungsliteratur geworden, welche die nächsten Jahrzehnte füllt und Frankreichs Nachahmung geweckt haben.

In den nämlichen sorgenvollen Jahren schrieb er die ergötzliche Geschichte seines „Don Quijote“. Auch der war ursprünglich wohl eine Novelle und umfaßte nur die ersten sechs Kapitel des späteren Romans: die „Novela ejemplar“ von einem Narren, wie die andere vom „gläsernen Don Quijote.

Assessor". Der „sinnreiche Junker" ist der Typus jenes spanischen Adeligen (*Hidalgo*) — Adelssucht ist Spaniens Krankheit —, der mitten in einer neuen Welt von alten Träumen lebt, der nicht, wie Cervantes selbst, die Einsicht und Energie hat, in den Kampf ums Dasein hinauszutreten, sondern, zu stolz, um zu arbeiten, in schäbiger Vornehmheit unter den Trümmern seines ländlichen Wohlstandes haust, eine Zielscheibe des Spottes, dem Lustspieldichter längst verfallen. Diesen unnützen Hidalgo und die unnütze Literatur, die von seiner verblichenen Größe erzählt: die Ritterromane — diese unwirklichen Menschen und Bücher will Cervantes an der Wirklichkeit messen. Er hat den genialen Einfall, seinen Hidalgo als einen Menschen darzustellen, der ob der Lektüre seiner Ritterbücher den Verstand verloren und nun auszieht, um deren Ritterideal in dieser schlechten Welt wieder herzustellen. Die wunderbare Kontrastwirkung zwischen Lebenswirklichkeit und Phantasterei wird dadurch noch reicher, daß den gebildeten, aber närrischen Junker ein einfältiger Knappe, Sancho Panza, als Echo der nüchternen Welt begleitet. Und nicht höhnisch schildert uns der Dichter, wie der arme Narr sich an der Realität stößt, wie er gegen Windmühlen und Schafherden kämpft, Zuchthäusler befreit und Barbierbecken erobert, sondern mit einem milden Humor, der dem Leser den Helden lieb macht, wie er dem Autor lieb war. Auf drei Ausfahrten führt er seinen Ritter durch Spaniens Welt dahin. Mit jeder reift Cervantes' Sicherheit und wird seine Kunst freier. Was ursprünglich nur als Satire der Ritterbücher gedacht war, wird zu einem Bilde des Lebens. Mit heiterer Skepsis, ohne Bitterkeit, beschaut sich Cervantes dessen zweifelhaftes Treiben, unter dem er selbst so schwer gelitten. An der Sonne seines Humors sprießt aus diesen bodenständigen Geschichten unvergängliche Lebenswahrheit, und zu ihrem Realismus gesellt sich die Romantik der Novellen, die in den Rahmen der großen Erzählung eingefügt sind. Scherz und Ernst fließen zusammen, wie in Don Quijotes Kopf Bildung und Narrheit nebeneinander wohnen. Durch die Heiterkeit schimmert der Ernst, und aus gravitätischer Rede klingt die Stimme des Schalks. Jeder Leser wird das anders sehen und hören, aber keiner wird sich dem Zauber dieses unvergänglichen Lebensbildes entziehen. So sicher es z. B. ist, daß Cervantes die Vernichtung der räuberischen Berberstaaten Algiers wünscht, so zweifelhaft erscheint es, ob er wirklich die Morisken Spaniens gehaßt und ihre verhängnisvolle Austreibung gebilligt habe.

So hat, hundert Jahre nach Ariost, Cervantes noch einmal aus der entschwundenen Welt des weiland französischen Minneromans ein modernes Kunstwerk entstehen lassen, das zugleich ihr Mausoleum ist. Roland ist zum armen närrischen Junker geworden, mit dem der Alltag seinen Schabernack treibt, und Angelika zur derben Bauerndirne von Toboso, die Minnebotschaft nicht versteht. Der spanische Humor hat diese Welt endgültig entzaubert und unter Sancho Panzas Piedestal gebannt. Aber der liebenswürdige Künstler hat uns nichts geraubt, sondern viel geschenkt, denn

wir können den Ingenioso Hidalgo neben dem Orlando furioso genießen.

Gegen Ende seines Lebens wollte Don Quijote aus einem Ritter ein Schäfer werden. Cervantes dachte also daran, eine andere moderne Narrheit, an der er selbst mit seiner „Galatea“ Anteil hatte: die Schäferei, zu verspotten. Doch hat er diese Aufgabe anderen überlassen, die kein Kunstwerk daraus schufen.

Schon zu Lebzeiten des Cervantes machten sich Unberufene an die Fortsetzung und Nachahmung seines Buches und nie hat man seither aufgehört Don Quijote und Sancho zur Satire auf Philosophen, Literaten, Politiker und Kirchenmänner zu verwenden: Napoleon ist ihr verfallen, wie die Demokraten, Freidenker, wie die Puritaner (Hudibras), Fräulein von Scudéry wie Bodmer (Don Sylvio). Und Gottsched hatte es Lessing wenigstens zugedacht. Aber wenn die unverwüstliche Lebenskraft der Cervantesschen Erfindung in all den Nachahmungen sich bewährte, so ist die überlegene Kunst des Erfinders ihnen auch allen gefährlich geworden. Sie sind verstaubt und vergessen, indessen das Original lebt als das meistübersetzte und verbreitetste Buch, das jenseits der Pyrenäen entstanden ist, und es muß gesagt werden, daß sich das Ausland des Werkes lange Zeit mehr angenommen hat, als seine Heimat und das germanische Ausland mehr als das romanische, Frankreich oder gar Italien. Der Humor des Cervantes hat die reichsten Sympathien und die meisten Anklänge bei den Germanen gefunden, von Fielding bis Gottfried Keller. Er ward ihr Führer auf dem Wege von der lieblosen Satire zum sympathischen Scherz.

Die dramatische Literatur.

Die spärlichen Trümmer liturgischen Theaters in lateinischer und in spanischer Sprache (11.—13. Jahrhundert) weisen auf französischen Einfluß. Daß Weihnachtsspiele (die Hirten; die drei Könige) und Osterspiele (Auferstehung mit Passion) blühten und auch eine ausgelassene weltliche Posse (*Juegos de escarnios*) bestand, zeigt uns eine Verordnung um 1250. Daß diese Ausgelassenheit auch ins kirchliche Drama eindrang, beweisen die Verbote, die solche *inhonestas repræsentationes* oder *farsas* in späterer Zeit treffen (um 1500). Es blieb übrigens bei der bescheidenen Dramatisierung einzelner Fakta der biblischen Geschichte. Sie zu „Mysterien“ aneinander zu reihen wurde nur in Katalonien versucht.

Immer mehr entwickelte sich, wie in England, das Fronleichnamsfest im 16. Jahrhundert zu einem Zentrum religiöser Dramatik mit biblischer (*Auto*) oder mehr moralischer (*Farsa*) Unterweisung, die weder die weisen Reden allegorischer Figuren noch die Späße des Narren (*Bobo*) verschmäht. Die Polemik gegen die Reformation dringt ein und vor der Schärfung konfessionellen Empfindens verschwinden Naivetät und Bobo. Es überwuchert die Allegorie mit jener gereizten Frömmigkeit und schwülen Mystik der glaubenseifrigen Dichter des 17. Jahrhunderts.

Kurz vor 1500 begegnen wir zu Madrid und gleich nach 1500 zu Lissabon den ersten Dramatikern, dort Encina, hier Vicente. Beide

zeigen, wie gegenüber dem Weihnachtsspiel mit seinen realistischen Hirtenszenen die Passion zurückblieb. Beide bedienen sich des lyrischen Verses und legen gerne eigentliche Lieder ein, besonders am Schluß. Die Namen *Representacion*, *Comedia*, *Auto*, *Farsa* erscheinen noch in ungeschiedenem Gebrauch.

Der Portugiese Vicente, der auch spanische Stücke schreibt, ist mittelalterlicher; aber er ist der größere. In seinen Hirtenspielen ist zum plebeischen Hirten biblischer Tradition der Eklogenhirt noch nicht getreten wie bei Encina. Nur in seinen höfischen, mythologischen Festspielen verrät er Einfluß Italiens. Seine religiösen Stücke sind von viel originellerer Art (z. B. sein Prophetendrama) und eine bunte Fülle eigenartiger und überlieferter Komik zeigen seine kleinen Lebensbilder mit ihren Hirten und Bauern, ihren hungrigen Hidalgos, ihren Mauren, Juden, Zigeunern. Die neue Welt des Seefahrertums spielt hierein. Auch Novellenstoffe dramatisiert er. Während bei Encina alles in die Pastorale gebannt ist, die aus dem Zusammentreffen biblischer und antiker Überlieferungen ihre Kraft zieht, zeigt der Portugiese die mittelalterliche Tradition, unter augenscheinlichem französischem Einfluß, in viel reicherer Entfaltung.

Zu Encina und Vicente gesellt sich an der Schwelle des 16. Jahrhunderts der unbekannte Kleriker, der den Prosadialog von Calisto und Melibea verfaßt hat, ein Lesedrama in ursprünglich 16 Abschnitten (*Autos*), in denen die tragische Liebe dieses Paares auf dem Hintergrund der Kuppler- und Dirnenwelt geschildert ist, die sich um die alte Celestina gruppiert. Der geniale Autor dieser Komposition malt mit schimpflicher Sachkenntnis in kraftvollem Realismus diese Welt und in der Darstellung der Liebe weiß er zarte Empfindung mit stürmischer Leidenschaft und Sinnlichkeit lebenswahr zu vereinigen, als ein spanischer Villon. Das originelle Gebilde steht an der Spitze der zahlreichen spanischen Buchdramen und hat in den Leidenschaftsschilderungen der Bühnenstücke tiefe Spuren hinterlassen.

Inzwischen lernt Spaniens weltliche Dramatik weiter von Italien. Torres de Naharro schreibt um 1515 für die spanische Gesellschaft am Hofe Leos X. Festspiele, Possen, romantische Dramen, in welchen sich der Geist spanischer Ritterlichkeit originell mit italienischer Kunstübung mischt. Auch der Sevillaner Lope de Rueda tritt seit 1544 als Schüler der Italiener auf, deren Truppen damals Spanien durchzogen. Er überträgt ihre geschriebenen Komödien und schafft mit direkter Benutzung ihrer Stegreifpossen kleine komische Prosastücke, dramatisierte Anekdoten des andalusischen Alltags, erfüllt von der „Weisheit der Gasse“, die in umfangreichere Dramen eingeschoben werden können und deshalb *Pasos* (Episoden), *Entremeses* (Zwischengerichte von der späteren feineren Kunst: *Comedias antiguas*) genannt werden.

Die direkte Einwirkung der antiken Dramatik tritt in Portugal etwas mehr hervor als in Spanien, bleibt aber in beiden Ländern unerheblich.

Tragödien nach den Griechen und Seneca, Komödien nach Plautus und Terenz sind vereinzelt. Nur Ferreiras Tragödie „Ines de Castro" (um 1500) erwarb sich in Portugal dauerndes Bürgerrecht und führt der Nachwelt einen willkommenen dramatischen Stoff zu.

Die fremden Beispiele vermochten die nationale Kunstübung nicht zu verdrängen; sie beeinflußten sie bloß und disziplinierten sie. Die dramatische Handlung gewann an Fülle und wurde in Akte geteilt, denen die mittelalterliche Bezeichnung *Jornada* (ital. *Giornata*, franz. *Journée*) verblieb. Schließlich blieben drei Akte herrschend. Die lyrische Form blieb Siegerin über die importierte Prosa; aber die italienischen Formen des Verses und der Strophe (Oktave, Sonett) traten neben die nationalen Romanzenverse, die Redondillas und Quintillas. So behielt das Drama die strophische Gliederung des Dialogs bei: eine Fessel, aber auch ein Schmuck von eigenartigem Reiz und zwar ein Schmuckstück aus alter Zeit, aus dem Schrein der Kirche stammend: das alte liturgische Singspiel hatte diese Tradition geschaffen. So ist das Drama formell tief in alter Überlieferung verankert. Aber auch inhaltlich stand es fest in dieser Überlieferung. Die nationalen Stoffe wurden nach Torres' Beispiel von Cueva nachdrücklich gepflegt. Damit übernahm nun Spanien durch Lope de Vega die Führung. Lope de Vega.

Die Familie Lopes stammte aus Asturien, wo alles adelig ist. Der Dichter wuchs in Madrid als undisziplinierter Wunderkind heran. Hat er vielleicht auch an der großen Unternehmung der Armada nicht selbst teilgenommen, so begleitet er doch die Erinnerung an 1587 und 88 mit fanatischem Chauvinismus in epischen Invektionen gegen Francis Drake und Isabel (Königin Elisabeth). Der große Dramatiker ist kein ebenbürtiger Epiker, obschon die Fülle seiner poetischen Kraft ihn auch hier nicht verläßt. Er folgt Ariost und zieht dessen schöne Angelica nach Andalusien; er macht Tassos Jerusalem zu einer „Jerusalem conquistada" des dritten Kreuzzuges, dessen imaginärer Held ein kastilischer König ist. Reichtum und Überlegenheit der italienischen Dichtung ist seine stete Präokkupation. Er gesteht, ihr Nachahmer zu sein und hofft, daß des weiten spanischen Reiches *grandes ingenios* die Italiener einst übertreffen werden. Ansprechenderes gelingt ihm, wenn er bei der schlichteren heimatlichen Inspiration bleibt wie im „Isidro", dem Leben des Madrider Schutzpatrons, in welchem nach volkstümlich mittelalterlicher Art Legende und Schwank sich paaren; im komischen Epos vom „Krieg der Kater" (*Gatomaquia*) um die schöne Zapaquilda, in seinen Novellen und dem Roman vom „Pilger in seiner Heimat", wo er autobiographische Elemente in die bunten Abenteuer eines Liebespaares flicht. Er liebt es, sein lockeres und doch arbeitsreiches Leben in der Dichtung zu spiegeln. Der Vers ist sein Element. Er baut ihn mit genialer Leichtigkeit und Klarheit. Er spottet über die Poeten, die nach italienischem Beispiel mit gequälten Konstruktionen und schweren Worten latinisierten. Er sieht darin eine Bettelei, deren die Muttersprache, die jetzt selbst eine Señora sei, nicht

bedürfe. Nicht eine gelehrte Mühsal, sondern eitel Ergötzen sei das Dichten, ein *escribir deleitando*. Diese Lust läßt ihn freilich oft geschwätzig werden, wie in den 7000 Versen jener Heerschau über 300 nationale Poeten („Apolls Lorbeerkranz" 1630), wo die Farblosigkeit der Urteile ermüdet und der Leser auch dadurch enttäuscht wird, daß der alternde Dichter in dieser parnassischen Musterung die volkstümlichen Formen der Dramatik und Lyrik zurücksetzt. Und doch bilden gerade diese seinen Ruhm. Die Sammlung seiner Lieder (*Rimas*, seit 1604), die so vieles umfaßt, was er in poetischen Diensten für andere geschrieben, enthält neben glänzender Rhetorik Perlen schlichter Lyrik, neben kunstvollen pointierten Sonetten und burlesken Klängen warme Herzenstöne. Alter und Schicksalsschläge steigerten mit seinem religiösen Empfinden freilich auch seine äußere Kirchlichkeit und ließen ihn Geistlicher werden. Doch hat ihn dies der Bühne nicht entfremdet: ein halbes Jahrhundert hat er für sie geschrieben. Von seinen Comedias, deren Zahl er selbst auf anderthalb Tausend angibt, sind etwa 450 erhalten. Dazu kommen 500 Autos (Einakter). Seine *Entremeses* sind verloren.

Im Widerstreit zwischen klassischer Kunstlehre und Bühnenfreiheit stellt sich Lope resolut zur letzteren und setzt der Antike die „neue Kunst" entgegen. „Arte nueva" betitelt er die kleine Dramaturgie, die er 1609 an die „Doctos" der Madrider Akademie richtet, um zu zeigen, daß er zwar die gelehrte Trennung zwischen heroischer Tragödie und Alltagskomödie und die 24 Stunden-Regel des Aristoteles-Robortello kenne, daß er indes auf die Gefahr hin, von Italienern und Franzosen für einen Ignoranten gehalten zu werden, sich von der Neigung des Volkes tragen lasse und den „barbarischen" Freiheiten der überlieferten Comedia treu bleibe, die allein ihren Mann ernähre und deren Mischung von Tragik und Komik ebenso ergötzlich wie natürlich sei.

Lopes dramatische Leistung hat etwas von der Macht eines Naturereignisses: die elementare Wucht und die souveräne Selbstverständlichkeit. Das strömt daher unaufhaltsam wie ein Fluß, dessen vorüberziehenden Wellen immer neue Wellen folgen, der immer vorwärts drängt und doch immer da ist. Unerschöpflich ist die Fülle des Lebens, die sein Theater birgt: eine ganze Welt, wie sie erfindungsreicher kein zweiter Dramatiker gebildet hat. Mit dieser Schöpferkraft verbindet Lope einen Wirklichkeitssinn, wie ihn wenige besessen. Viele sind tiefer als er, keiner ist „wirklicher". Was man vom Leben sieht, das bringt er mit naiver Sicherheit zur Darstellung. Kein Grübeln hemmt ihn im Nachbilden der Realität und ein unvergleichliches Künstlerauge leitet ihn. Das Leben der Leidenschaft wogt, klirrt und glänzt in seinen Schauspielen. Es spricht in den feinsten Nüancen aus den Frauengestalten dieses Dichters, der so reiche, stürmische Liebeserfahrung hatte. Man fühlt Natürlichkeit bis ins Sprunghafte, Zufällige und Inkonsequente seiner Handlungsführung. Sorglos, von keinerlei Anspruch auf hohe Kunst gefesselt und — mißleitet,

schafft er für ein naives Publikum, das bunte Lebensbilder, Bewegung von ihm verlangt, das bis zum Schluß in heiterer oder banger Spannung sein will. Nicht Buchdramen, sondern ausschließlich für die Bühne schreibt er, den Druck des Stückes fast dem Zufall überlassend. Die Einheit der Handlung, die er theoretisch verteidigt, handhabt er lax, z. B. als biographische Einheit. Er dramatisiert Lebensläufe. Auf das Sinnreichste weiß er die Episoden mit ihren wechselnden Stimmungen in die Einheit des Interesses zu bannen und grelle Tragik mit Lustigkeit zu einem Gesamtbild zu vereinigen. Aus dem „Bobo" des alten Dramas und dem „Zane" der Italiener formt er mit glücklicher Hand die „Scherzfigur" des Lakaien (*Gracioso*), die Parodie des ritterlichen Helden und Herrn. Er zeigt im Detail eine geradezu geniale Technik und im großen einen wunderbaren szenischen Instinkt, aber seine Eilfertigkeit bringt ihn zu oft zu Fall. Auch seine schönsten Stücke, wie die tragische „Estrella von Sevilla" und das lustige „Unmöglichste von allen", sind ungleich. In anderen wird seine Virtuosität zur Hudelei und zum Mangel an Ebenmaß gesellt sich bisweilen der blühende Unsinn.

Doch bleibt in dem halben Tausend seiner erhaltenen Stücke, die das moderne Theater nicht mehr spielt, genug, um ein wahres dramaturgisches Arsenal zu bilden. Wie viele haben sich daraus glänzende Bühnenrüstung geholt, freilich nicht alle mit so bewundernder Dankbarkeit wie Grillparzer. Bibel und Profangeschichte, christliche und heidnische Mythologie, Sage und Tagesereignis, Biographie und Novelle — alles ist Lope recht. Doch greift er mit Vorliebe zum heimatlichen Stoff, zur Chronik, zum Königsdrama. Ein echtes Kind seiner Zeit und seines Standes, ist er in deren Vorurteilen befangen. Seine glaubenseifrige, ehr- und wundersüchtige Welt mutet heute fremdartig an, ja wir empfinden einen Mangel an tieferer menschlicher Sympathie. Lyrische Form und Stimmung hilft indessen versöhnlich über manches hinweg. Lope weiß seine Welt mit dem Hauche der Poesie seines *Verso dulce* zu verklären, in eine unerschöpfliche Bildlichkeit des Ausdrucks zu kleiden und auch sein liebenswürdiger Humor, die natürliche Anmut seines Dialogs versteht vieles zu überwinden. Dem Mangel kunstvoller Inszenierung begegnet er durch poesievolle Situationsmalerei. Seine Verse ergänzen die ärmlichen Kulissen. Seine Kunst ist heiter. Die Bezeichnungen *Tragicomedia* oder *Tragedia* können nicht aufkommen. Wegen ihres überwiegend versöhnlichen Schlusses bleibt den Schauspielen der Name *Comedia*. Romeo und Julia kriegen sich in den „Castelvines y Monteses".

Lope starb 1635 als Beherrscher der nationalen Bühne auf der Höhe einer beispiellosen Popularität. Rasch erlosch indessen sein Ruhm. Es verschlang ihn die Flut der Nachfolger.

Die spanische Comedia ist Lopes Werk. Unter Ablehnung klassischer Kunstfesseln hat er die lebensfähigen Elemente des Theaters seiner Vorgänger zusammengefaßt und auf dieser bescheidenen Grundlage ein Werk

der Dichtung von solcher Mächtigkeit geschaffen, daß gleichsam dessen bloßes Gewicht, wie ein Anker, die weitere Entwickelung festhielt. Die Comedia blieb ein schmiegsames Gebilde in völliger Unbeschränktheit der Stimmungen und Personen, blieb ein dramatisches Spiel, aus drei Akten (*Jornadas*) bestehend, deren Dialoge, Monologe, Berichte im epischen Romanzenvers oder in lyrischen Strophen, einheimischen und italienischen, verlaufen und 2—2½ Stunden Spieldauer erfordern.

Zur nämlichen Zeit haben Spanien, Frankreich und England je einen Dramatiker hervorgebracht, der, vom neuerwachten Interesse an weltlicher dramatischer Dichtung geleitet, in den Dienst der hauptstädtischen Bühne trat und, von der Gunst des Publikums getragen, unbekümmert um die Fesseln gelehrter Kunstregeln, freie bunte Schauspiele schrieb und durch die Mächtigkeit seiner Schöpfung zum Beherrscher dieser Bühne und zum Vertreter des nationalen Theaters wurde. Lope in den Corrales zu Madrid, Hardy am Théâtre de Bourgogne zu Paris, Shakespeare am Globe Theater zu London. Ihre bühnengeschichtliche Stellung ist die nämliche, wenn auch ihr Können und ihr Schicksal ein verschiedenes war. Der größte, Shakespeare, fand keine ebenbürtige Nachfolge und sein Ruhm erlag bald der Ungunst der Verhältnisse. Der produktive Praktiker Hardy war zu unkünstlerisch, um Dauerndes zu begründen; sein Drama (*Tragicomédie*) erlag der gelehrten Kunstkritik. Allein Lope war es vorbehalten, die Form des freien, nationalen Dramas zu finden, welche jene Vereinigung von Kunst und Volkstümlichkeit aufwies, die ihm den glücklichen Eifer vieler Nachfolger und die Gunst von Generationen sicherte.

So geschah es, daß nur Spanien aus dem literarischen Sturm der Renaissancezeit ein ungebrochenes nationales Theater rettete.

Lopes Zeitgenossen und Nachfolger.

Die unzertrennliche Begleiterin der Comedia ist die Zwischenaktsposse, die zu Lopes Zeiten ihren Poeten in Benavente fand. Er baute sie aus und nannte sie „Sainete“ (Leckerbissen). Er ließ auf die zweifelhafte Welt des alten Entremes den Strahl der Poesie fallen und gewährte dem gesungenen Wort jenen Anteil, der die Posse zum Vaudeville (*Zarzuela*) macht.

Neben und nach Lope blüht die Comedia, besonders unter Philipp IV. († 1665), und von den Bühnen zu Madrid, Valencia und Sevilla strömen Tausende von Stücken über das Land. Gegen die Wucht dieser Produktion und den Tagesbeifall, den sie entfesselte, konnte die akademische Kunstkritik nicht aufkommen.

Aber die Zeit kam dagegen auf. Das freie Schauspiel wurde konventionell; auch die „Arte nueva“ der Comedia entwickelte ihre Regeln; die Stoffe erschöpften, die Dichter wiederholten sich und suchten sich in Verwickelungen zu überbieten. Die ursprüngliche Mannigfaltigkeit ward zum Klischee. Aus dem Gracioso erwuchs die stehende lästige Figur des komischen Vertrauten, der Schatten seines Herrn. Der siebensilbige trochäische Vers in vierzeiliger Strophe (*Redondilla*) verdrängt immer mehr die längeren Verse und Strophengebilde, und damit werden die Allüren

der Stücke operettenhafter und mit der Form auch ihre Gedanken kurzatmiger. Auch dringt die gezierte, neumodische Sprechweise ein.

Bei alledem bleibt die Comedia des 17. Jahrhunderts ein großartiges Denkmal nationaler Dramatik, dem kein anderes Volk etwas Ebenbürtiges an die Seite zu setzen hat. Auch Frankreichs mächtiges Theater des 15. Jahrhunderts reicht bei weitem nicht heran: mit der Kunst fehlt ihm der nationale Inhalt. In der Comedia aber ist alles zusammengeflossen, was das Land in Chroniken und Romanceros, in Legenden, Novellen und Romanen kannte. Sie ist die Verkörperung des nationalen Lebens, eine tägliche Glorifikation der rechtgläubigen und ritterlichen Heimat, das selbe was früheren Zeiten das Epos war. Sie kettete in dem konservativen Land die Gedanken der Gegenwart an die Erinnerungen der Vergangenheit, mit welcher der Spanier des 17. Jahrhunderts viel lebendiger verbunden bleibt als die übrigen Völker der Romania.

Die Bodenständigkeit dieser Kunst hat das Ausland fremdartig berührt und direkte Übersetzungen erschwert. Aber mit vollen Händen haben Frankreich und Italien aus ihren Motiven geschöpft. England und Holland haben sie ebenfalls nachgeahmt und ihr Einfluß ist auch nach Deutschland, nach Dänemark gedrungen. So ist Spanien zu einer führenden Rolle in der romanischen Dramatik des 17. Jahrhunderts gekommen. Wie viele seiner Dichter haben hier glänzende Spuren zurückgelassen! So Guillen de Castro, der 1612 die Historie des Cid dramatisierte, indem er die in Romanzen besungenen Höhepunkte der „Mocedades“ (Jugendtaten) des Helden in Szene setzte, mit glücklicher Erfindung die Liebe des Cid und der Jimena zur Folie des überlieferten Zweikampfes machte und so die Reihe der biographischen Geschehnisse zum Drama erhob — worin ihn Corneille nachahmte, ohne ihn zu übertreffen. Aus der Comedia eines unbekannten Andalusiers stammt die unvergängliche Figur des Don Juan (Der Spötter von Sevilla, 1630), dieses romanischen Faust, die über Italien zu Molière gelangte. Und wie oft begegnet der Forscher, um bei diesen beiden Franzosen zu bleiben, Spuren des sinnreichen Hurtado de Mendoza, des überschäumenden Tirso de Molino, des tiefen Alarcón, des kraftvollen Rojas, des feinen Moreto und endlich Calderóns.

Calderón (1600—81) ist sozusagen der Klassiker dieser romantischen Calderon
Bühne: Was bei Lope dem Instinkt entspringt, fließt bei Calderón aus Überlegung. Er ist in dem Maße weniger ursprünglich und natürlich als er geordneter ist. Den „Alcalden von Zalamea“ gestaltet Lope aus einer italienischen Novelle zum richterlichen Lebensbild. Calderón schält daraus die Katastrophe und bringt Raison in die Strafe. Die sinnreich ausgedachten Verwickelungen seiner Stücke sind mit sicherem Vorbedacht geführt, aber sie sind von zu einförmiger Künstlichkeit. Nach bestimmtem Plane entfaltet er sein Thema, da, wo Lope sorglos von Einfall zu Einfall eilt — er entfaltet es mit prunkhafter Sicherheit in einer glänzenden metaphorischen Sprache, deren im Grunde einförmige Rhetorik leicht ermüdet.

Seine Kunst hat etwas Imponierendes; doch neigt sie zur Manier. Höfische und kirchliche Aufträge (Fronleichnamsspiele) förderten diese Neigung und stellten kunstvolle Maschinerie in ihren Dienst. Calderón schwelgt in opernhaften Effekten und in preziöser Sprachkunst. Lopes weltlichem Optimismus gegenüber vertritt er den christlichen Pessimismus; er ist der katholische Dramatiker. Es ist „Das Leben ein Traum". Die Hölle kämpft mit dem Himmel um unsere Seele einen grauenvollen Kampf, der aber am freien Willen („Der wundertätige Magier") oder an der bloßen „Andacht zum Kreuze" scheitert. Der Priester Calderón dramatisiert mit den reichen Mitteln seiner Phantasie und seines Lyrismus und mit technischer Meisterschaft spanische Kirchlichkeit als eine *poeta vates*, der die Inquisition, aber auch Murillo zur Seite hat.

Er folgt auf Lope, wie Tasso auf Ariost folgt. Er schließt eine Epoche. Nach dem Tode seines Gönners Philipps IV. kamen die traurigen Jahre Karls II. Calderón starb und das erschöpfte Theater blieb verwaist, wie die Malerei nach dem Tode Murillos (1682). —

Die Bedeutung einzelner dynastischer Ereignisse für die literarischen Beziehungen von Land zu Land erfuhr besonders das sonst isolierte Spanien. Fürstliche Besuche kamen dem Export seines Dramas und seines Romans zugute. Mit diesen beiden unklassischen Gebilden trat es führend vor die Romania. Aber während Frankreich eifrig aus der spanischen Comedia schöpft, fangen auch die Spanier schon an, vom französischen Theater zu entlehnen: nicht nur Molière liefert ihnen Stoff, sondern Diamante holt sich sogar den Corneilleschen „Cid" (*El honrador de su padre* 1658), als ob die „Mocedades" des Castro nicht vorhanden wären. —

Die iberische Halbinsel hat keine eigentliche Renaissance erlebt. Von deren Bildungselementen hat sie mancherlei aus Italien übernommen, ohne einen Bruch mit dem Mittelalter zu vollziehen. Von der Reformation vollends ist sie kaum erreicht worden. Die beiden protestantischen Herde von Valladolid und Sevilla, die Kreise erasmianischer Freidenker, erlagen rasch der Inquisition. Der Denker Luis Vives († 1540), der spanische Erasmus, lebte und lehrte im Ausland, in Löwen, Oxford, Brügge und zerstreute auf bewegter Lebensbahn seine lateinischen Werke, Bücher wirklicher Aufklärung. In den Kampf der Geister jener Zeit hat Iberien den Ignatius von Loyola als seinen Mann gesandt.

---

**D. Frankreich bis zur Romantik** (das 16., 17. und 18. Jahrhundert).

Diese drei Jahrhunderte sind literarisch sehr fruchtbar. Zunächst erscheint Frankreich ganz von Italien abhängig. Dann tritt neben den Einfluß der italienischen Renaissance der der spanischen Romantik. Aus dieser doppelten Abhängigkeit entwickelt sich der stolze Klassizismus, mit dem Frankreich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts von neuem die

literarische Führung Europas übernimmt und dessen elegante Form im 18. Jahrhundert den Aufklärungsgedanken als Vehikel dient.

1. Die Renaissance des 16. Jahrhunderts. Das Jahrhundert der letzten Valois ist eine blutige Zeit. Die erste Hälfte ist von den italienischen Kriegszügen, vom Kampf wider Papst und Kaiser, die zweite von den Religionskriegen ausgefüllt. Die „Luthérerie" dringt aus Deutschland herüber. Die Sorbonne verdammt Luther 1520 und wenige Jahre später flammen die ersten Scheiterhaufen für die „Evangelischen". Auf dem Boden Frankreichs stoßen die italienische Renaissance und die deutsche Reformation feindlich zusammen, so daß weder die eine noch die andere sich ganz entfalten kann. 1598 machte der erste Bourbon, Heinrich IV., durch das Toleranzedikt von Nantes und den Frieden von Vervins dem Streit der Waffen ein Ende. Die herrschsüchtige Einmischung Spaniens wurde zurückgewiesen. Aber das bildungsfreundliche Geschlecht der Renaissance war untergegangen.

Der Charakter der französischen Renaissance

Seit Karl VIII. ziehen die französischen Könige italienische Schriftsteller und Künstler in ihren Dienst. Nur langsam bricht sich das Studium des Griechischen Bahn. Nur langsam durchsetzt sich das zähe mittelalterliche Schrifttum mit Renaissance-Elementen: mit einer neuen feinern Kunst und einer neuen auf natürlichen und persönlichen Lebensansprüchen beruhenden Weltanschauung.

Das blühende Lyon ist die Eingangspforte für italienische Einflüsse. Noch ist Paris nicht das Zentrum literarischen Lebens. Zwar herrscht das Zentralfranzösische bereits in der Administration und Franz I. erhebt es (1539) vollends zur Staatssprache. Aber dieses Idiom ist nicht diszipliniert; es herrscht ein neologistisches Treiben und in ungebärdiger Lebensfülle mischt es Fremdes und Heimisches, Antikes und Dialektisches. Wortreichtum ist die Devise.

Zögernd legte Franz I. (1530) den Grund zu einer freien Hochschule humanistischer Studien (*Collège de France*), die aus bescheidenen aber bedeutsamen Anfängen sich zu stolzen Geschicken entwickeln sollte.

Der geschichtliche Zusammenhang zwischen Französisch und den alten Sprachen beschäftigt die Grammatiker. Gelehrte wie Pasquier und Fauchet wenden sich der Erforschung der Kultur Altfrankreichs zu als die ersten Romanisten. Ihre ernste Arbeit zerstört mittelalterliche Fabeleien.

Die wilden Zeitläufte finden auf seiten der Katholiken und der Protestanten farbenreiche Schilderung in Geschichtswerken und Memoiren. Der Brief (die briefliche Abhandlung) hat hervorragende Vertreter.

Während in Italien die Renaissance spontan aus dem eigenen Boden sprießt, trägt sie in Frankreich den Charakter des Importierten. Es liegt etwas Gewalttätiges in ihr. Sie hat auch von Anfang an ausgesprochene politische Art. Sie ist ein Stück französischer Eroberungspolitik. Frankreich will nicht nur Italien besitzen, es will von ihm auch die geistige

Führung zurückerobern — denn es herrscht der stolze Glaube, daß Hellas und Rom einst ihre Kultur von den gallischen Druiden bezogen haben. „*Faire retourner les arts libéraux en Gaule*“, das ist das Programm (P. Ramus): Frankreich fordert sein angebliches Erbe zurück. Auch wenn es die 12 Bücher vom Ritter Amadis aus dem Spanischen überträgt (1540), so glaubt es, altes Eigentum „*en son premier français*“ zu restituieren.

Hastig birgt es denn auch den ganzen Inhalt der antiken Literatur in Übersetzungen, um die Muttersprache zu bereichern und zum würdigen Werkzeug seiner Weltpolitik zu machen. Diese Übersetzungen erstreben weniger Genauigkeit als moderne französische Färbung. Sie sind „*de belles infidèles*“. Sie popularisieren das Altertum für den Laien. Amyots Übertragung des Plutarch (1559) ist ein anmutiges, aber gefährliches Vorbild dieser eleganten Travestierung: Plutarch heißt fürderhin Amyot. Der Ciceronianismus spielt in Frankreich keine Rolle. Die Renaissance ist von Anfang an eine Bewegung zugunsten der Muttersprache.

Nach 20jähriger Übersetzertätigkeit und aktiver Politik schreibt Seyssel 1515 „La grande monarchie de France“, zu der Zeit da Machiavell seinen „Principe“ und Morus seine „Utopia“ verfaßt. Diese drei Bücher zur Neuordnung der Zustände sind charakteristisch: die beiden Romanen sind Realpolitiker und der Franzose überdies ein Großmachtspolitiker.

Die Reformation.

Die Reformation fand in Calvin ihr Haupt. Dieser Logiker gab ihr eine Systematik in sehniger französischer Sprache und schuf aus Genf (1541) die Hochschule und Hochburg einer neuen Orthodoxie. Die Bibelübersetzung überließ er anderen. Dem deutschen Kirchenlied hat der Calvinismus nur Psalmenübersetzungen zur Seite zu stellen. So ward er für das französische Schrifttum nicht, was Luthers Werk für das deutsche.

Auch in Frankreich bildeten „Evangelische“ und Humanisten zunächst eine große Partei der Auflehnung gegen den Zwang des Mittelalters. Als aber der Calvinismus eine neue Form des Glaubenszwangs einführte, vollzog sich ihre Trennung. Calvin verdammte die Vertreter der Renaissancelehren (*Libertins*); er haßte Natur und Persönlichkeit. Die mystische Königin Margarete von Navarra und der naturalistische Rabelais blieben mit ihren evangelischen Sympathien innerhalb der katholischen Kirche stehen. Das antike Heidentum trat in Frankreich weniger hervor als in Italien, weil inmitten der Kämpfe der Gegenreformation auch der Humanist ein Bekenntnis haben mußte.

Unter Berufung auf Italien fordern und nehmen die Frauen Anteil an dem neuen geistigen Leben. Ihr Anrecht wird eifrig diskutiert und die „Frauenfrage“ erfüllt die Literatur um die Mitte des Jahrhunderts.

Margarete von Navarra.

In der Königin Margarete († 1549) mischen sich in typischer Weise die Gegensätze der Zeit. Sie hängt paulinischen Lehren an und macht aus ihrem Hof ein Zentrum platonischer Studien. Sie verwirft das Dogma, aber sie warnt auch vor der Gefährlichkeit des anmaßlichen Denkens, des „*Cuider*“ (= *cogitare*). Aus ihren Liedern sprechen mystische Frömmig-

keit und heitere Weltfreude; aus ihren didaktischen Gedichten die Minnelehren des Rosenromans und die Inspiration Dantes. Ihr Vers ist etwas prolix; ihre Prosa von eleganter Glätte. Eine Übersetzung des Dekameron regt sie an, ein ähnliches Novellenbuch zu schreiben (*Heptameron*), dessen epischer Teil oft genug indezent ist, während die angefügten Gespräche Liebeslehren mit Glaubenslehren paaren. So erscheint sie uns: in der einen Hand das Evangelium, in der anderen das Dekameron und ein Wort Platos auf den Lippen.

Rabelais († 1553), der als Bettelmönch früh den verbotenen Plato las, der das Evangelium als Quelle religiösen Lebens pries und dem die italienischen Novellisten nicht verhaßt waren, ist ihr Bundesgenosse. Doch trennt ihn von ihr der ganze Ungeschmack seiner mönchischen Erziehung. Rabelais

Sein Ruhm bei den Zeitgenossen schreibt sich weniger von seinem heiteren Witz als von seinem umfassenden Wissen her. Er ist ihnen *omnium horarum homo*, besonders auch der — philologisch gebildete — Arzt.

Für einen Lyoner Verleger besorgt er den Druck gelehrter Arbeiten und bescheidener Volksbücher. Die Freude an den ungeschlachten Riesenfiguren dieser Volkssage ergreift ihn. Er baut die Sage aus und spinnt sie weiter. Er legt seinen ganzen Durst nach Erkenntnis, nach Freiheit der Lebensarbeit und des Lebensgenusses und seinen ganzen Abscheu vor Askese und Geisteszwang in die Worte und Taten seines furchtbaren und gutmütigen Helden, des Pantagruel und dessen Vaters Gargantua.

Während 20 Jahren (1532—52) hat er bei unstetem Leben und mit langen Unterbrechungen vier Bücher veröffentlicht; das fünfte ist posthum und hat fremde Überarbeitung erfahren. Die beiden ersten fallen in die Zeiten der jungen Renaissance und atmen frische Kampfeslust. Ihr Schauplatz ist Frankreich, besonders die heimatliche Touraine mit ihren Jugenderinnerungen. Das „Tiers livre“ stammt aus bösen Jahren (1540); der Autor ist vorsichtiger und macht eine Diversion nach der „Frauenfrage“. Die Fortsetzung (1552) steht im Schutze der gallikanischen Kirchenpolitik Heinrichs II. und geht wieder offener zum Angriff gegen die mächtigen Hüter der mittelalterlichen Autorität vor. Das neue Seefahrertum (die Entdeckung Canadas) liefert Rabelais den Gedanken, seine Helden auf dem Wege der Nordwestpassage nach „Oberindien“ (Ostasien) zu führen und lebensfrische geographische Erkenntnis der Allegorie und Satire dienstbar zu machen. Die Darstellungsmittel der ernsten Schriftstellerei benützt er zur burlesken Ausführung seiner Späße und Vulgaritäten. Auf diesem burlesken Grunde baut er groteske Erfindungen in einer Sprache von überschäumender Fülle, wahllosem Reichtum und fesselnder Bildlichkeit. Sein Mangel an Schönheitssinn ist für die französische Renaissance charakteristisch. Im Geist und Stoff ist Rabelais ein Schüler der Italiener, aber nicht in der Formung. Doch sind seine Riesenfiguren bei aller Übertreibung und Vulgarität voll tiefer Lebenswahrheit und von hohem Gedankenflug: die

ungeschlachten Propheten des Fortschritts auf allen Gebieten. Sein Buch ist eine Phantasie über „*L'avenir de la science*".

Gegenüber dem christlichen Pessimismus predigt er einen arbeits- und genußfreudigen Optimismus (*Pantagruélisme*) im Schutze einer wohlwollenden Gottheit. Der Askese gegenüber singt er einen begeisterten Hymnus auf die Natur, auf Erde und Leib, und weist uns begeistert irdische Aufgaben und irdische Rechte. Gegenüber der Autorität lehrt er das Recht der Persönlichkeit. Der Renaissancepalast, der seine Gesinnungsgenossen beherbergen soll, trägt die Inschrift: *Fais ce que voudras.*

Mit Rabelais sprengt die Renaissance den mittelalterlichen Zwang und erhebt triumphierend ihr Haupt. Da kommen die Religionskriege und brechen ihren Mut.

Die Gegenreformation.

In den konfessionellen Kämpfen siegt schließlich der Katholizismus über Renaissance und Reformation und innerhalb der katholischen Kirche siegt die Societas Jesu und der Romanismus über den Gallikanismus der Universität und der Landeskirche. Die Gegenreformation brachte einen Aufschwung kirchlichen Lebens, deren erste literarische Frucht das schöne, etwas preziöse Erbauungsbuch des François de Sales, die „Introduction à la vie dévote" (1609) für Weltleute ist, das noch heute aufgelegt wird.

Die politische Literatur bewegt sich zwischen den beiden Polen antiker Freiheitslehren und der Theorien Machiavells. Sie gipfelt in der für die Sache Heinrichs IV. geschriebenen Pamphletsammlung (*Satire Ménippée*, 1693), die den „Frieden um jeden Preis" und einen nationalen König verlangt und in dem Buche vom Staat (*La République*, 1576), in welchem der gelehrte und aufgeklärte Bodin einen patriarchalischen Absolutismus verteidigt, Solidarität predigt und den verwirrten Gewissen Lehren des Gemeinwohls gibt. Selbst ein Freidenker, wünscht er religiöse Diskussionen verboten zu sehen.

Montaigne.

Dieses Ruhebedürfnis spricht auch aus Montaignes „Essais", deren 107 „Skizzen" das Bild eines Renaissancemenschen geben, den der Geist der Antike geschult und den die wilde Gegenwart eingeschüchtert hat. Mit 38 Jahren tritt er als Richter zurück, der öffentlichen Ämter längst überdrüssig, denn „*la plus grande chose au monde est de savoir être à soi*". Nur widerwillig und vorübergehend kehrte er zur amtlichen Tätigkeit zurück als Bürgermeister seiner Vaterstadt Bordeaux. Aus der behaglichen Stille seines Schlosses, wo er Lektüre und Arbeit als Lebenskünstler maßvoll genoß, ging die erste Form der „Essais" (1580), wesentlich Lesefrucht aus Amyots Plutarch, hervor. Dann unternahm er eine längere Reise durch Deutschland und Italien, um Menschen zu suchen. Unablässig vermehrte er seine „Essais". Bei seinem Tode (1592) hinterließ er eine Fülle von Nachträgen, die Freundeshand zum übrigen fügte (1595). In dieser posthumen Form lesen wir heute die „Essais".

Nachdem Montaigne den Menschen erst in Büchern, dann in den andern gesucht, stellte er ihn schließlich nach sich selbst dar: „ich bin selbst der

Stoff meines Buches". Die „Essais" sind kecke Bekenntnisse — nicht eine Selbstanklage, wie die des hl. Augustin, nicht eine Verteidigungsschrift wie die Rousseaus, sondern eine Beichte aus weltlicher Neugier. Aber darin gleicht er Rousseau, daß er den Erkenntnisstolz seines Zeitalters bekämpft. Er leugnet mit den Skeptikern die Möglichkeit sowohl metaphysischer als wissenschaftlicher Erkenntnis: *Que sais-je?* Er erklärt das Streben darnach, *la maladive curiosité*, als wertlos, preist den staatserhaltenden Autoritätsglauben und empfiehlt, den unruhigen menschlichen Geist mit den „Scheuledern der Tradition, der *opinions communes*" zu versehen. Er ist wissenschaftsfeindlich und läßt gleichsam auf Rabelais' „*L'avenir de la science*" ein „*La banqueroute de la science*" folgen.

Er verurteilt die Reformation als anmaßliche Ruhestörung. Sein Katholizismus ist ein bürgerliches Bekenntnis. Sein Gott ist die Gottheit des Sokrates. Doch fehlt religiöse Stimmung. Irdische Interessen fesseln seine Aufmerksamkeit: „das Erdenleben ist unser alles". Auch in der praktischen Moral ist er ein Schüler der Alten: Tugend ist naturgemäßes Leben. Er trägt eine vom Geiste der Renaissance erfüllte, naturalistische und individualistische Diätetik der Seele und des Leibes vor gegen Askese und Entsagung. Die höchste Vollkommenheit ist nach Montaigne: *savoir jouir loyalement de son être.*

Der Verfasser dieser Plaudereien war ein großer Lebenskünstler und die Kunst seines Wortes steht auf der Höhe seiner Lebenskunst. Eine Sprache voller Frische und Ursprünglichkeit, von persönlichster Prägung, reichster und kräftigster Bildlichkeit erfüllt diese „Essais", die, widerspruchsvoll, kühne Lehren moralischer Befreiung mit einer furchtsamen Doktrin des Geisteszwanges vereinigen.

Der Kanonikus Charron baut aus den Montaigneschen Skizzen ein Lehrbuch „Von der Weisheit" (1601). Er vollzieht an Montaigne die Arbeit des Klassizismus, bringt Regel und Ordnung in die Materie, unterdrückt das Persönliche und Indezente. Er will lenksame und tolerante Bürger schaffen. Andere erheben das Wort um arbeitsame Bürger zu bilden. Es entsteht eine Literatur zur Regeneration des nationalen Lebens, zum Preis der Landwirtschaft, des Handels, des Kunsthandwerks und der Industrie. Denn, sagt Montchrétien in seiner „Economie politique" (1615), *la vie et le travail sont inséparablement conjoints.* —

Die Dichtung

Den selben Weg wie die Prosaliteratur nimmt die Dichtung: enthusiastisch kündet sie Lehren einer neueren freieren Kunst, um schließlich, der Freiheit müde, sich der Autorität zu beugen.

Noch herrscht freilich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die allegorische Poesie der prunkenden „Rhétorique" und der Meistergesang der Puys. Clément Marot († 1554) bringt neue persönliche Elemente und die heitere Kunst der gereimten Plauderei, doch inspiriert ihn weder Italien noch die Antike. Seine Schüler sind zugleich gelehrter und fremdem Einfluß zugänglicher. Sie liefern dem Königshof, dessen Brevier

der „Cortigiano“ Castigliones ist, poetische Kleinigkeiten italienischen Geistes. Aber der eigentliche Einbruch italienischen Geistes vollzieht sich über Lyon. Dort erscheint die erste Übersetzung eines italienischen Renaissancedramas (der *Igannati*) mit einem Manifest dieser neuen dramatischen Kunst (1543). Dort entstehen die ersten petrarkistischen Liederbücher. Sève gießt die Petrarkismen, die er seiner Délie widmet (1544), noch in die Form des nationalen Dizain. Tyard aber benutzt 1549 bereits das importierte Sonett.

Ronsard und Du Bellay.

Da ergreift der Norden die Führung, indem er über Italien hinaus aufs Altertum zurückgeht.

Taubheit hatte den jungen Höfling Ronsard in die Bahn gelehrter Studien gedrängt. Im Collège Coqueret zu Paris trieb er mit seinem Schützling Baïf, unter der Leitung des Humanisten Daurat eifrig Griechisch (seit 1547). Zu ihnen gesellt sich Du Bellay. Aus diesem Kreise ging 1549 die „Défense et illustration de la langue française“, das Manifest einer neuen Poesie, hervor. Es beruht auf Horaz und den italienischen Theoretikern und bringt das Programm einer auf den Spuren der Antike gehenden Dichtung. Fort mit den Kleinigkeiten der Marotschen Schule! ruft es. Überlassen wir den Quark der Rondeaux und Balladen den Meistersingern der Puys, der unwissenden Menge! Wir wollen fortan inhaltsschwere Oden, Elegien, Episteln, Satiren und auch Sonette bringen. Doch gelte es nicht, die griechischen und römischen Dichter zu übersetzen, sondern in ernstem Studium sie sich zu eigen zu machen. Die Nachahmung habe an die Stelle der Übersetzung zu treten und auf diese Weise werde es den Modernen gelingen, in hoher Poesie die Antike zu überwinden. Zu diesem Zwecke sei auch die Muttersprache zu bereichern und zu veredeln: zu bereichern durch freie Wortwahl aus Dialekt und Technik, durch Variation des nationalen Sprachguts in Ableitungen und Zusammensetzungen; zu veredeln durch Nachahmung des Ganges der antiken Phrase, ihrer Tropen und Figuren, ja ihrer Syntax. Aus dieser Fülle schöpfe, o Poet! Wähle nach dem Urteile deines Ohres, unbekümmert um kleinliche Nörgeleien! Es werden Reimfreiheiten gewährt, die in Frankreich dann erst 300 Jahre später wiederkehren werden.

Dieses Manifest verkündet den Ruhm der nationalen Sprache und verwirft die nationale Dichtung; es verkündet die individuelle Freiheit der Poeten und schlägt ihn in den Bann der Antike; es verkündet eine neue hohe Poesie und gibt eine Lehre des poetischen Plagiates. Es ist widerspruchsvoll. Seine Freiheitslehren bargen philologische Fesseln. Der Fluch der Nachahmung hing ihm an und erfüllte sich an ihm. Das zeigen die Musterbeispiele die es begleiten: Du Bellays Sonette („*Olive*“) sind eine Anthologie italienischer und antiker Gedanken. Ronsards Oden suchen keuchend Pindars Höhe, später spielen sie mit horazischen Motiven: häufig genug sind sie nur eine neue Variation der Lieder, welche seit Polizian und Lorenzo schon Italien der Antike nachgesungen hatte. Seine Sonett-

Liederbücher verbinden Anakreon mit Petrarca. Beide, Ronsard und Du Bellay, sind originelle Nachahmer, die ihren Entlehnungen den Ton des Ursprünglichen und des Persönlichen zu geben verstehen. Das Altertum leitet sie im Ausdruck der Natur- und Lebensfreude, Petrarca im Ausdruck der Liebe. Sie fühlen auch den Druck dieser Leitung und revoltieren gelegentlich in Worten dagegen, wie es die Engländer der elisabethanischen Zeit tun, die den Italienern und Franzosen ihre Sonette auf Delia und Diana nachsingen. Auch das poetische Spiel Shakespearescher Sonette für und wider eine dunkle Schönheit stammt aus Frankreich.

Die Schüler Daurats konstituieren sich enthusiastisch als „Sieben- Die Plejade.
gestirn", nachdem Tyard den Einschlag des Lyoner Petrarkismus gebracht und Jodelle und Belleau (1656) dazu gekommen waren. Ronsard ist ihr Haupt († 1585). Er ist der Apoll des Hofes Heinrichs II. und Karls IX. In seinen Werken wird ein halbes Jahrhundert später Opitz die Lehren seiner deutschen Poeterei holen.

Deutschland lernt bei Frankreich, wie dieses bei Italien.

Diese Plejade mit ihrer Philologendichtung hat in Frankreich den poetischen Stil geschaffen. Ronsard sang sich seine Verse; der taube Poet gab ihnen mit tiefer künstlerischer Empfindung Harmonie und Klang. Er erfand als ein großer Meister neue Rhythmen, neue Strophen. Er erhob den vergessenen Alexandriner zum lyrischen Vers der Franzosen und schenkte seinem Lande, mit du Bellay, einen Strauß reizender Lieder.

Der Beifall, den Programm und Arbeit der Plejade fanden, führte zum völligen Bruch mit der überlieferten nationalen Dichtung. Eine vornehmere, fremde (d. h. antike und italienische) Kunstübung trat an ihre Stelle und engte das Gebiet des Literarischen dauernd ein. Keinem anderen Lande hat die Renaissance einen solchen Bruch gebracht.

Schließlich beherrscht Italien völlig die französische Lyrik. Die Hyperbeln, Antithesen und Metaphern seiner Petrarkisten werden kopiert; die Kunstfertigkeit der formellen Wiedergabe dieser Geziertheiten gilt als poetischer Triumph und autorisiert gleichsam das Plagiat. Nur wenige protestieren gegen diese billige Hofkunst. Kraft und Eigenart zeigt schließlich nur noch die leidenschaftliche Satire, das religiöse Lied und die nüchterne Didaktik. Heftige Klagen werden gegen die Italienisierung von Kunst, Sprache und Leben laut, gegen diese *misérable affectation d'étrangeté*, wie Montaigne sagt. H. Estienne schreibt 1578 ein Buch gegen die gezierte Redeweise der „*gâte-français*".

Schon Ronsard hatte vor der antikisierenden sprachlichen Willkür gewarnt, in welche die Philologenpoesie seiner Nachfolger verfiel. Nachdrücklich erhob sich gegen Ende des Jahrhunderts aus den Laienkreisen der Hauptstadt und des Hofes der Widerspruch gegen diese Dichtung und verlangte von ihr Gemeinverständlichkeit und Unterwerfung unter den herrschenden Sprachgebrauch. An Stelle der mißbrauchten sprachlichen

Freiheit trat die Autorität des *commun usage* und Malherbe ward ihr engherziger Wortführer.

Die Epik und die Dramatik der französischen Renaissance hat nichts Dauerndes geschaffen.

Die erzählende Dichtung.

Ronsard quälte sich umsonst zwanzig Jahre lang mit vier Gesängen einer „Franciade“ (1572), in der er Homer durch Vergil hindurch schülerhaft nachahmte. Kraftvoller und eigenartiger, aber auch maßloser ist die prahlerische Kunst des Protestanten Du Bartas, der biblische Stoffe wählte und die sieben Schöpfungstage (*La semaine*, 1578) zu einer epischen Enzyklopädie gestaltete: seit zwei Jahrhunderten das erste französische Werk, dem das Ausland wieder bewundernd huldigte.

Auf dem Gebiet des Romans zieht siegreich der Einfluß Spaniens ein. Ob zwar auch die Übersetzung antiker Romane das Beispiel abenteuerlicher und schäferlicher (Daphnis und Chloe) Liebesgeschichten lieferte, so überwogen doch spanische Vorbilder: Die stolze Ritterlichkeit des „Amadis“, die sentimentale Schäferei der „Diana“, das romantische Maurentum der „Bürgerkriege von Granada“. Und auch die realistischen Gegenstücke: Schelmenroman und Don Quijote, lieferte Spanien. Die Novelle italienischen Stiles tritt zurück. Bescheidene epische Heimatkunst blüht in zahlreichen Schwanksammlungen provinzieller Herkunft.

Die Bühne.

Im Kampf gegen die mittelalterliche Bühne ging die Hauptstadt voran. Sie verbot 1548 das biblische Mysterium, das die Passionsbrüderschaft in ihrem Theater des Hôtel de Bourgogne aufzuführen pflegte, verlieh dieser aber zu gleicher Zeit das Monopol weltlicher Aufführungen. So ergab sich die Ungeheuerlichkeit, daß eine Handwerkerinnung, die sich ihres eigentlichen Repertoires beraubt sah, zur Herrin des hauptstädtischen Theaters wurde. Ihr war während eines Jahrhunderts tributpflichtig, was an einheimischen und fremden Berufsschauspielern nach Paris kam.

Der Hof begünstigte namentlich die italienischen Truppen der Commedia dell' arte, die schließlich in Paris förmlich seßhaft wurden (*Théâtre italien*). Mit dem Aufkommen des Berufsschauspielertums trat die Theaterunterhaltung vom Sonn- und Festtag auch in den Werktag hinüber (seit 1597). Doch führte das Monopol des Hôtel de Bourgogne zu endlosen Streitigkeiten und war einer gesunden Entwickelung der hauptstädtischen Bühne hinderlich.

Die neue dramatische Dichtung.

Die Renaissancedramatik blieb dieser Bühne fern. Sie wandte sich an die Dilettantenbühnen der Schule und des Hofes und blieb wesentlich Buchdramatik.

Die ersten Versuche einer neuen dramatischen Kunst gehen von den Protestanten aus (seit 1550), und dienen Erbauungszwecken. Diese protestantischen „Tragödien“ von Abraham, David usw. sind nichts anderes als eine Umbildung des Mysteriums, dessen Maßlosigkeiten zwar beschnitten werden, dessen bunte Handlungsfülle aber nicht aufgehoben, sondern nur

— in Akte und Szenen — diszipliniert ist. Es sind romantische Schauspiele (*tragicomédies*) biblischen Inhalts, denen sich bald auch weltliche und moderne anreihen: die Liebesgeschichte einer Lyoner Bankierstochter oder der schönen Ginevra des „Orlando furioso".

Dann schufen die Philologen der Plejade nach dem Vorgang Italiens ihre französische Tragödie im Stile Senecas, d. h. die Dialogisierung der letzten Stunden (der Krise) eines entsetzlichen Fürstenschicksals mit wenigen Personen, mit wenig Handlung, aber reich an Botenbericht und Chorgesang, an elegischem Klagen und sentenziösem Reden. Zuerst kam Kleopatra dran (1552), dann die *„faits Médéans"*, Sophonisbe, Dido — ganz wie in Italien, das auch hier geplündert wird. Biblische (z. B. Saul) und moderne Stoffe werden nach Tragödienart bearbeitet: die Jungfrau von Orleans, wie die Bartholomäusnacht. Erst nachträglich (seit 1560) stellt sich die dramaturgische Theorie ein und verteidigt im Namen der Naturwahrheit der Handlung die sogenannten Einheiten. Sie findet auch Widerspruch, doch bleibt die Diskussion ohne Bedeutung, wie die Schöpfungen der Dichter.

Völlig von Italien abhängig ist auch das Lustspiel. Sein Bestes besteht in Bearbeitungen italienischer Renaissancekomödien mit ihrem buhlerischen Treiben und ihren Reminiszenzen aus Plautus und Terenz. Der öffentlichen Bühne bleibt es fremd. Diese kennt nur die alte Farce, die den Renaissancesturm überdauerte, oder dann kleidet sie die Lustspielhandlung in schäferliches Gewand. Die Komödie wird zur Pastorale.

Die Bühne wird seit 1600 von Hardy, dem ersten berufsmäßigen Dramatiker Frankreichs beherrscht. Den Namen Komödie braucht er nicht. Die rhetorische Tragödie ersetzt er durch die bunte Tragikomödie mit ihrer kombinierten Szene. Diese Tragikomödie stellt das bühnenmäßig gewordene Renaissancedrama dar. Das ist Hardys eigentliche Form. In sie gießt er den Stoff spanischer Novellen. Seine Mache ist fruchtbar aber völlig kunstlos.

Die alte Farce, die italianisierende Pastorale und die Tragikomödie hat Hardy als das dramatische Erbe der Renaissance der Bühne des 17. Jahrhunderts überliefert. Stolz kann man dies Erbe nicht nennen. —

Die französische Renaissancepoesie ist trotz ihrer Berufung auf Pindar, Homer und Euripides wesentlich lateinischen Geistes. Horaz, Vergil und Seneca sind ihre Vorbilder und auch Plutarch hat vorzüglich dazu gedient, ihre Gedanken nach Rom zu lenken. Dabei ist Italien die Führerin: Sein Petrarca, Ariost und Trissino gelten als Autorität gleich den Alten. Nachahmung und Plagiat überall. Frankreich übt sich wie ein Gymnasiast in der Form.

II. Von der Renaissance zum Klassizismus. (Frankreich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.) Während die Macht des französischen Königtums durch Richelieu und Mazarin nach außen und nach innen eine

Die Reaktion gegen die Renaissance.

unerhörte Kräftigung erfuhr, machte die Literatur (bis 1660) eine merkwürdige und tiefe Wandlung durch. Gewiß hat die Renaissance den französischen Klassizismus begründet, aber dieser beruft sich nicht auf jene. Racine und Boileau knüpfen nicht an Praxis und Theorie des 16. Jahrhunderts an. Die Literatur der Renaissance war vielmehr schon um 1620 völlig veraltet und fing an, der Vergessenheit anheimzufallen: Marot lebt weiter, aber die Plejade wird vergessen. Die Maßlosigkeiten ihrer poetischen Sprache sowohl wie der Individualismus und Naturalismus ihrer Weltanschauung hatten sie kompromittiert. Damit war auch die Vorbildlichkeit der Antike erschüttert worden, um so mehr, als nun neben dem Einfluß des „klassischen" Italien der des „romantischen" Spanien immer stärker wurde. Spanien förderte die unklassischen Genres: Roman und freies Schauspiel.

Die französische Literatur der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat vielfach romantische Züge; aber im Grunde drängt doch alles nach fester Ordnung und Wiederherstellung einer Autorität.

Die Freidenkerei der Renaissance (*le libertinage*) wird mit Feuer und Schwert verfolgt; die „Opinions particulières" gelten als gefährlich. Der geistreiche Cyrano kleidet seine naturalistische Doktrin in phantastische Reiseromane — wie einst Rabelais und später Voltaire — die posthum
Descartes. und fragmentarisch erscheinen. Descartes erschrickt ob Galileis Schicksal. Er stellt den Materialismus seiner Naturlehre unter das Schutzdach einer idealistischen Metaphysik (1637), welche die Brücke zur herrschenden Glaubenslehre schlägt, obwohl ihre Spekulationen autoritätsfeindlich sind. Descartes Schriften popularisieren die philosophische Diskussion, da sie keine fachmännischen Kenntnisse voraussetzen. Die abstrakte Geradlinigkeit seiner Spekulationen trug dazu bei, die Literatur von der liebevollen Beobachtung der Natur abzudrängen und der Kunstlehre einen rationalistischen Charakter zu verleihen. Descartes' Philosophie ist weder der Poesie hold, noch geschichtlichen Studien freundlich. Er glaubt an Fortschritt und will die Gegenwart vom Altertum emanzipieren.

Pascal. Der junge Pascal teilt als Physiker Descartes' Autoritätsfeindlichkeit. Aber häusliche Erlebnisse und eigene Krankheit führen seinen Geist zu unduldsamer Unterwerfung unter die Autorität des Christentums.

Der Eifer der Gegenreformation hatte damals auch die auf Augustinus beruhende Lehre des Jansenismus gezeitigt, deren fromme Anhänger durch ihre Theorie von der Gnadenwahl und durch die Strenge, womit sie das Christentum nicht bloß als äußeres Zeremoniell, sondern als eine Gesinnungs- und Lebensweise auffaßten, den Kalvinisten nahe standen. Diese katholische Sekte der Jansenisten, die von Rom als ketzerisch erklärt war und mit Sorbonne und Jesuiten in Fehde lag, gewann Macht über Pascal. Er schloß sich den Einsiedlern an, die sich um das Kloster Port-Royal scharten und dort der Erbauung und dem Jugendunterricht leben. Zu ihrer Verteidigung begann er (1656) „Briefe an einen Provinzialen" (*Lettres provinciales*) zu schreiben. Schließlich wurden der fliegenden Blätter acht-

zehn. Die ersten und die letzten sind dogmatischen Erörterungen über die Gnade gewidmet; die mittleren sind moraltheologischen Inhalts und richten sich gegen die Kasuistik, deren Subtilitäten besonders von den spanischen Jesuiten gepflegt wurden. In einer Darlegung, die über alle Töne verfügt und von dramatischer Kraft und Lebendigkeit ist, denunziert Pascal der Öffentlichkeit die Immoralität dieser Moral. Er vollzieht einen Akt sittlicher Hygiene, dem sich die Papstkirche später anschloß.

Dann macht er sich an ein Buch gegen die „Libertins", die der christlichen Wunder spotten. Doch starb er (1662), ehe er seine Notizen zu einem Ganzen fügen konnte. Freunde errichteten später aus den sprachgewaltigen und gedankenmächtigen Bruchstücken den Notbau der „Pensées sur la religion", 1670. Der kartesianische Optimismus ist hier dem tiefsten Pessimismus gewichen, aus welchem der jubelnde Herzensglaube sprießt. Die unheilbare Schwäche der menschlichen Vernunft wird, unter Berufung auf Montaigne, verkündet, wissenschaftliche Forschung abgelehnt, Natur und Persönlichkeit als hassenswert, Gesundheit als unchristlich dargestellt: der vollendete Gegensatz zur Renaissance.

Die politische Literatur.

Auch anderswo zeigt sich dieser Gegensatz. Die politische Literatur hört auf, die Grundfragen des staatlichen Lebens zu erörtern. Sie ergeht sich in persönlichen Pamphleten oder begnügt sich, die Gemeinplätze einer absolutistischen Doktrin rhetorisch zu entwickeln. Dieser Doktrin dient auch die erste französische Zeitung, die „Gazette de France", ein Wochenblatt das seit 1631 erscheint. Den letzten Kämpfen gegen die wachsende Königsgewalt, den Frondekriegen (1649—53), verdanken wir wenigstens die hervorragenden Memoirenwerke, in denen der frondierende Adel sich darstellt: die gedankenreichen Erinnerungen des eleganten La Rochefoucauld, die malerischen und lebensvollen Schilderungen des skrupellosen Kardinals von Retz.

Die literarische Kritik.

Der Reaktion, die sich gegen die Freiheiten der Philologendichtung der Renaissance erhoben hatte, lieh Malherbe († 1628) sein autoritäres Wort. Der dichterischen Sprache und der metrischen Technik werden bestimmte Normen vorgeschrieben.

Malherbe.

Die Sprache des Poeten soll „alle Eigenschaften einer guten Prosa haben" und nur „gebräuchliches" Wortmaterial verwenden. „Gebräuchlich" aber ist für den Puristen Malherbe was der Hof braucht, so daß dieses Wortmaterial in „edles" und „gemeines" geschieden erscheint und dem Dichter eine Reihe von Wörtern als „unhöfisch" verboten werden. Der spezielle, malerische Ausdruck wird verfolgt; der farblose gilt allein als vornehm, denn „das Détail zieht herab". Man soll nicht *muguet* (Waldmeister) sondern einfach *fleur* sagen. Das schmückende Beiwort wird verworfen. Malherbe findet „goldblonde Ähren" „lächerlich" und begreift nicht was in *nuit ombreuse* das Adjektiv zu tun haben soll.

Der nämliche Geist der Beschränkung beherrschte Malherbes Behandlung der Versform. Nichts soll mehr dem subjektiven Ermessen des Dichters über-

lassen bleiben. Silbenzählung, Reimgestaltung, syntaktische Gliederung wird vorgeschrieben, der Hiat verboten. Malherbes Vorschriften bilden eine Art Anstandsbuch für Poeten: Es schickt sich nicht! *Docteur en negative!* schilt ihn eine grollende Anhängerin der Renaissancepoesie, Marie de Gournay. Was die dichterische Sprache an Klarheit, grammatischer Regelhaftigkeit und rednerischem Ebenmaß gewann, das verlor sie an Farbe, Stimmung und Leben. Sie verlor die Eigenschaften, deren die Lyrik bedarf.

Für die Prosa lehrte Balzac die rhetorische Entwickelung des Gemeinplatzes fast mit den Worten Malherbes. Und wie dieser den Poeten, so machten andre den Prosaikern des 16. Jahrhunderts, Montaigne und Amyot, den Prozeß.

Ordnung und Regel ist das Losungswort. Man glaubt an die schöpferische Kraft von Kunstvorschriften. *On devient poète par l'étude des règles*, sagt Chapelain. Die höfische Gesellschaft in ihren Salons stimmte zu.

Die *Académie Française.*

Aus diesen Salons erwuchs (1634—39) die Académie Française, deren Aufgabe es sein sollte „der Sprache bestimmte Regeln zu geben, sie rein und beredt zu machen". Richelieu gründet diesen offiziellen Salon, um dem neuen literarischen Leben, an dem er selbst vergänglichen Anteil nahm, staatlichen Schutz, aber auch Aufsicht zu schaffen. Die Literatur ward zum Gegenstand staatlicher Verwaltung wie die bildende Kunst (*Académie de peinture*).

Diese Académie erwies sich als wenig produktiv. Die geplante Grammatik, Rhetorik und Poetik kam nicht zustande. Das Wörterbuch, das 1638 begonnen wurde, erschien erst 1694. Der Vorschlag, es historisch

Vaugelas und der Purismus

zu gestalten wurde abgelehnt. Es wurde unter der Führung Vaugelas ganz in den Dienst der puristischen Tendenzen gestellt. Dieser engte das literarische Idiome durch minutiöse grammatische Kritik ein und zwang es vollends in den Schnürleib höfischer Rede. So wird in Frankreich jene Kritik herrschend, die den Charakter grammatischer Nörgelei nnd puristischer Kleinkrämerei trägt. Noch Voltaire wird sie üben.

Dem übertriebenen Wortreichtum der Renaissance treten hier die Übertreibungen puristischer Wortarmut gegenüber. So wird die Literatursprache ein sprödes Instrument. Bei der Übersetzung fremder Eigenart wird es dauernd versagen. Die französische Übersetzungsliteratur zeigt dies bis auf den heutigen Tag. Sie ist weder Dante noch Shakespeare, noch Goethe oder Heine gewachsen. Ihre Wiedergaben erwecken den Eindruck eleganter aber farbloser Travestie. Die französische Literatursprache nivelliert und ersetzt das Charakteristische durch den Gemeinplatz.

Die Ablehnung des Altertums.

So entwickelte sich jener unduldsame Geschmack, jene literarische Selbstgefälligkeit, die alles ablehnte was diesen Saloninteressen fern lag. Man sah die Blüte der Bildung in der Gegenwart verkörpert, erklärte die antike Literatur für übertroffen und wies ihre Führung um so nachdrücklicher ab, je eindringlicher sie vordem gelehrt worden war.

In der Académie spricht (1636) Colletet die Überzeugung aus, daß Griechenland und Rom die Jugend, die Gegenwart aber das Alter der Menschen darstelle — *antiquitas saeculi, novitas mundi* — und daß unser reicheres Wissen auch die Grundlage einer der antiken überlegenen Kunst bilde. Wissen und Kunst erscheinen da noch ungeschieden im Gedanken des Fortschritts vereinigt, bei Vielen auch mit der Überzeugung verbunden, daß die christliche Kultur der heidnischen überlegen sei. So stützten die Lehren der Wissenschaft (Descartes, Pascal) und der christliche Glaube die Prätensionen der Kunst. Diesem modernen Empfinden erschien die Kunst des Altertums als zu naiv, zu unfein. Seinen Livius wortgetreu zu übertragen lehnt Malherbe ab, da er nicht grotesk werden wolle. Cl. Perrault sagt von der Sprache der antiken Poeten, daß sie im Französischen burlesk erscheinen würde. Diese verfallen denn auch dem Spott der travestierenden Dichter: es blüht um 1650 die Travestie der Antike im Epos. Dafür gab übrigens Italien das Beispiel. Diese Verherrlichung der Gegenwart und diese Ablehnung des Altertums ist vom Geiste Tassonis und die Travestie der Antike vom Geiste der Berneschi.

Vom Altertum bleibt nur das literaturfähig, was die Übersetzer und Romanschreiber — wie auch die Maler — für die allgemeine Bildung als dekoratives Material retten: Geschichte, Moral, Mythus — ein modernisiertes Salonaltertum (*antiquité mondaine*), eine Spielerei, die Boileaus zornigen Widerspruch erregen wird.

Eine besondere Form dieses Purismus ist die sogenannte Preziosität. Die Preziosität. Mit der Renaissance hatte die Frau begonnen, bestimmend und selbsttätig in die Literatur einzutreten. Die Preziosität ist gleichsam die Dekoration, mit welcher die Literatur den triumphierenden Einzug der Frau feierte. Die metaphorischen, hyperbolischen und antithetischen Ziereien hatte das 16. Jahrhundert überliefert. Ihre Wurzeln gehen bis in die höfische Literatur des Mittelalters, die Minnelyrik und den Minneroman, zurück. Dann prägte Petrarca deren noch etwas rohe Materie mit dem Stempel seines erfindungsreichen und feinen poetischen Geistes. Die Petrarkisten Italiens bildeten diese literarische Kunst weiter aus und brachten sie um 1500 nach Spanien und nach Frankreich, wo sie selbständig, wenn auch in stetem Zusammenhang mit dem italienischen Petrarkismus, hier zur „Préciosité“ dort zum „Culteranismo“ sich entwickelte.

In Frankreich wurde, was bisher nur literarische Form gewesen war, von der *Société polie* zu einer eigentlichen Lebensform des galanten Verkehrs erhoben. Man wollte reden und sich benehmen „wie's im Buche stand“.

Die Preziosität ist der „Petrarkismus in Aktion“, der erste Ausdruck weiblichen Verlangens nach Bildung und Geltung. Die ganze gebildete Welt Frankreichs ist von der Preziosität ergriffen und keiner der Autoren, deren Schriftstellerei auf Frauen Bezug hat, ist frei von ihr, auch die nicht, die, wie Molière, die *Précieuses* verspotten.

Die zeitgenössische Unterscheidung zwischen wahren und lächerlichen Preziösen ist wesentlich sozial. Die Hochgestellten ernten Beifall für das, was in kleinen Verhältnissen nachgeahmt, lächerlich erschien.

Die Lyrik.

So ward die Dichtung eine Angelegenheit gesellschaftlicher Bildung und literarischen Anstands. Eine große Zahl formgewandter und geistreicher Männer und Frauen übten sie auf der Spur Malherbes und Balzacs, drechselten um die Wette Sonette über die „schöne Bettlerin", bauten Stanzen auf eine Statue Richelieus, spitzten Epigramme, paraphrasierten Psalmen und schrieben Briefe voller „Amplifikationen", Hyperbeln, Antithesen und Kalauer. Die Briefe sind über den einzelnen Adressaten hinaus an die ganze Salongesellschaft gerichtet und darauf berechnet durch prunkvolle Großwortigkeit oder tändelnde Witzelei zu verblüffen. Ob der spanische Verbannte Antonio Pérez oder der italienische Flüchtling Marini aus Paris in ihre Heimat schreiben oder ob Balzac von Italien, Voiture von Spanien aus nach Paris berichten — es ist bei Franzosen, Italienern, Spaniern die nämliche Affektiertheit im Dienst der nämlichen Verblüffung.

Der Brief.

Aus der heiteren Übertreibung dieses modischen Getues entstand seine Karikatur: burleske Gedichte und Briefe wie die Saint-Amants und Cyranos.

Die erzählende Dichtung.

Eine Domäne dieser Modernen ist die erzählende Dichtung: das Epos und der Roman. Trotz ihrer prahlerischen Unabhängigkeitserklärungen sind die epischen Rhetoren, die von Alarich, Chlodwig, Jeanne d'Arc singen, Nachahmer der Antike und Sklaven der Regel.

Die Romanliteratur nimmt nach dem Vorbild Spaniens und unter der Führung des Salonlebens einen großen Aufschwung. Die höfische Gesellschaft idealisiert darin ihr galantes Treiben, wie einst im Mittelalter, und wie damals denunzieren geistliche und weltliche Zensoren diese Bücher als gefährliche Verführer. Wie das galante Bühnenstück, so liebt der Roman pastorale Einkleidung. Ganz Europa schäfert. Deutsche Prinzen und Prinzessinnen huldigen der französischen „Astrée" und England zahlte der Romania seine Schuld durch Sidneys „Arcadia" zurück. Von schäferlicher und ritterlicher Einkleidung erfundener Helden gelangte man zur Wahl geschichtlicher Persönlichkeiten, um deren Schicksale salonmäßig zu travestieren. Galante Gallier, Römer, Griechen, Perser, Skythen, Franken, Mauren kämpfen, leiden, klagen, werben, reimen und witzeln Tausende von Seiten lang. La Calprenède feiert den stolzen Meder Artaban auf 4000, die Scudéry den ruhmreichen Perser Artamène (*Cyrus*) auf 6000 Seiten. Die eingeschobenen Biographien der Nebenpersonen wachsen sich zu förmlichen Novellen (Romannovellen) aus.

Gegen den Geist dieser zwangreichen Etikette revoltierte der unbotmäßige *esprit gaulois*. Für den Zwang, den ihnen jene antat, pflegten sich die Dichter bei diesem zu erholen. Gegenüber Purismus, Prüderie, Feierlichkeit und Regel greifen sie zum freien, archaischen, vulgären

Ausdruck der burlesken Lyrik und Epik, die sich an den *Capitoli* Bernis, Caporalis und den Sonetten Góngoras inspiriert und deren Virtuose der geniale Bettler Scarron († 1660) ist. Neben den idealistischen Roman tritt der realistische, der die tieferen Regionen und die Nachtseiten des Lebens satirisch darstellt. Der spanische Schelmenroman gibt das Beispiel; „Don Quijote" wird nachgeahmt. Scarron schreibt nach Rojas seinen „Komödiantenroman" (*Le roman comique*, 1651–57), ein Kunstwerk, aus provinziellem Theaterleben aufgebaut. Er verfaßt als der erste Franzose eigentliche, selbständige Novellen, wobei er sich auf Cervantes' Vorbild beruft.

Die Bühne tritt immer mehr in Beziehung zum Leben. Die offiziöse „Gazette" beschäftigt sich mit ihr und ein königliches Dekret befreit 1641 den Schauspielerstand von der bürgerlichen Ehrlosigkeit (*Infamie comique*). Seine kirchliche Rechtlosigkeit blieb bis zur Revolution bestehen. Die hauptstädtischen Bühnen mehren sich im Kampfe mit dem Bourgognetheater. Die großen Pariser Messen bieten den Wandertruppen Schutz. Richelieu baut sich ein eigenes Haustheater. Die italienischen Schauspieler fesseln die Pariser dauernd durch ihr lustiges Radebrechen und das gebärden- und schurrenreiche Spiel ihrer Possen. Spanische und englische Komödianten erscheinen nur vorübergehend. Die Bühne

Renaissancetragödie und -komödie sind um 1625 völlig verschwunden. Es herrschen neben der Farce die freien Tragikomödien und die Pastoralen. Diese romantischen Hirtendramen sind die Lieblingsform der *Société polie*, die nach Italien ausschaut. In der italienischen Pastorale aber ist die Zeiteinheit (24 Stunden) beobachtet, die nun plötzlich von der Pariser Salonkritik ebenfalls gefordert wird (1628) als ein Gebot der Eleganz und der Naturwahrheit. Darob entbrennt der Streit zwischen diesen Salonästhetikern und den Praktikern der Bühne, die die alte Freiheit verteidigen, der Streit — wie es dann hieß, als man sich auch auf Aristoteles berufen gelernt — zwischen den „Doctes" und den „Ignorants". Auch die allzu freie Behandlung des Ortes in der kombinierten Inszenierung wird angefochten, die strenge Ortseinheit aber erst viel später formuliert. Die dramatische Dichtung.

So ist die neue *Unité de temps* italienischer Import, am Hirtendrama vollzogen. Sie ist eine Forderung der „Modernen" und erst nachher gesellt sich zu ihr die *Unité de lieu*.

Die Dichter, die in den Salons verkehren, aber auch mit der Bühne rechnen müssen, schwanken. Führend und typisch ist das Verhalten Mairets. Er beginnt 1625 als Irregulärer, schreibt hierauf nach der „Regel" eine „Pastorale" (*Silvanire*, 1629), eine Tragödie (*Sophonisbe*), der 1635–36 gleich noch zwei weitere folgen und kehrt dann, durch den geringen Bühnenerfolg dieser Stücke enttäuscht, endgültig zur Tragikomödie zurück.

1635–36 ist das „Tragödienjahr". Jeder Dichter liefert nach Mairets Vorgang seine regelrechte Tragödie Senecascher Observanz. Sogar der unbotmäßige Scudéry erklärt „den Doctes durch einen „Cäsar" genügen

zu wollen, um dann durch die Buntheit einer „Dido“ wieder das Volk zu befriedigen“.

P. Corneille. Nur widerwillig fügt sich 1632 Pierre Corneille aus Rouen der neuen „Zeitregel“ der Pariser Kritik, die ihn in der freien Entfaltung des Handlungsreichtums hindert. Er ist Romantiker und erklärt, „lieber die Augen durch Handlung zu ergötzen, als die Ohren durch Botenberichte zu ärgern“. Aber das Tragödienjahr fordert auch von ihm ein Opfer (*Medée*) und die „*Tragicomédie du Cid*“ (1637) zwingt er in die Tageseinheit. Mit glücklichem Griff hatte er hier aus dem biographischen Drama des Spaniers das Drama einer jungen Liebe gezogen und ihren Kampf frisch und kraftvoll mit einem prahlerischen Pathos dargestellt, dessen Klänge neu waren. Aber die historische und menschliche Wahrheit hatte durch die Zeitregel Schaden genommen und der Verlauf der Handlung durch die kombinierte Szenerie an Klarheit eingebüßt. Doch brachte ihm das Stück einen Triumph. Der stieg dem jungen Autor zu Kopf. Er schien zu vergessen, was er der spanischen Comedia schuldete und erfuhr dafür von Kollegen eine Zurechtweisung, der auch Richelieu nicht fern stand. Der Streit um den „Cid“ zog sich mit vierzig Pamphleten über ein Jahr hin. Die „Irregulären“, wie Scudéry, warfen Corneille vor, daß er die Freiheiten, welche die Bühne der Tragikomödie gewähre, ungenügend ausgenützt habe. Die Akademie aber machte die Zeitregel zur Grundlage ihres Urteils und erklärte die romantische Geschichte des „Cid“ für dramatisch ungeeignet. Sie empfahl auch Beobachtung strenger Ortseinheit.

Damit war das romantische Schauspiel akademisch verurteilt. Corneille fügte sich und wandte sich der Tragödie zu. Er schöpfte aus der von den Übersetzern zurechtgemachten alten Geschichte. Aber seine Herzensneigung für spanische Romantik blieb, und bis in seine Römertragödien wie „der Horatier“ oder „Cinna“ findet sich spanischer Stoff und spanischer Geist. Als wirklich tragische Leidenschaften anerkennt er den Ehrgeiz, die Rachsucht — aber die Liebe, die er nur als Galanterie kennt, weist er als zu schwächlich aus dem Zentrum der Tragödie an die Peripherie, wo sie als Schmuck Verwendung finde. Er empfand zeitlebens die Kunstgesetze der Tragödie als Fessel seines Talentes. Aber zu entschlossener Auflehnung fehlt ihm der Mut. Er erschöpft sich in kleinlichen Kompromissen und kam bis zu förmlicher Verzerrung. Weder seine szenische noch seine psychologische Kunst ist wirklich hervorragend. Sie ist im wesentlichen eine an verwickelten Schrecklichkeiten geübte, oft glänzende Rhetorik im Munde übermenschlicher Heroen.

Corneilles Zeitgenossen. Corneilles Zeitgenossen scheiden sich in drei Gruppen. Entweder bekennen sie sich zur Form der Tragödie vom Stile Corneilles. Oder sie sind Vertreter der freien Kunst der Tragikomödie, wie der geschickte aber wenig sorgfältige Praktiker Rotrou, der mit vollen Händen aus dem spanischen Theater schöpft, aber auch das Italienische darüber nicht

vergißt. Oder endlich führen sie über Corneille hinaus zu Racines feinerer Art, wie Quinault. Die Tragödie wird herrschend und die Tragikomödie verschwindet gegen 1660. Nachdem sie einst mit Hardy über die Senecasche Tragödie gesiegt, muß sie mit Corneille dieser wieder weichen. Und mit ihr schwindet die komplizierte mittelalterliche Inszenierung allmählich. Gegen 1640 bürgert sich die Unsitte ein, auf der Bühne selbst Zuschauerplätze einzurichten, und dies führt zu weiterer Beschränkung des Handlungsraumes und Szenenbildes. In seiner „Pratique du théâtre“ (1657) schafft der Abbé d'Aubignac das klassische Regelbuch dieser eingeengten Kunst.

Es tritt die Comédie wieder neben Farce und Pastorale — nicht das Charakter- aber das Intrigenlustspiel. Auch es erfährt Anregung aus Spanien. Corneille gibt im „Menteur“ die elegante Bearbeitung einer Comedia Alarcóns. Scarron entlehnt muntere spanische Intrigenstücke, wendet deren Gracioso seine ganze Liebe zu, gießt die sprudelnde Fülle seines Witzes in diese parodistische Figur und schafft so eine eigenartige, aus spanischer Realistik und französischem Esprit gemischte Dienergestalt: die Parodie Corneillescher Tragödienhelden. Molière hat Scarron manche Züge entlehnt. Vor allem aber hat Scarron diesem Größeren den Weg bereitet: mit dem Erfolg seiner acht witzigen Lustspiele (1645–55) hat er die Komödie auf der Bühne heimisch gemacht. — Die Komödie.

Es ist hier der Ort, auf die Erscheinung, die dieser Zeit — nicht nur in Frankreich, sondern in der ganzen Romania und darüber hinaus — das literarische Gepräge gibt, einen überschauenden Blick zu werfen: auf die sogenannte Preziosität. Rückblick: Wesen und Entwickelung der *Preciosité*.

Nicht nur hat es zu jeder Zeit und überall Menschen gegeben, die zur Ziererei und Überschwenglichkeit des Ausdrucks und des Benehmens neigen, sondern es gibt einen seelischen Zustand, der überhaupt den spielerischen und überschwenglichen Ausdruck begünstigt: die Liebe. Das ewige „Ich liebe dich“ drängt ewig zu neuen Umschreibungen, Hyperbeln, Antithesen. Sie sind der schillernde Schrein, in dem der Poet das Kleinod seiner einzigen Liebe der Geliebten zu Füßen legt; sie sind der Lockruf, mit dem der Poet das Auge der Geliebten auf sich lenken, mit dem er sie an seine Persönlichkeit fesseln will. Die Preziosität erscheint in der Literatur mit der Minnedichtung. Die Liebespoesie — Lyrik und Roman — bleibt stets ihr Zentrum. Auch die Ekstase der himmlischen Liebe spricht sich schon früh und gern in der preziösen Form der Frauenminne aus.

So wird man in allen Literaturen jederzeit preziösen Individuen begegnen. Das Mittelalter zeigt sie uns in der Schar seiner Troubadours und seiner Romandichter — und zwar unter den Besten — wie in der Schar seiner Heiligen. Seine höfische Gesellschaft mit ihren Frauen, begünstigt naturgemäß den literarischen Frauendienst, der in der Preziosität liegt.

Von solch begünstigenden äußeren Umständen hängt es ab, ob die individuelle Preziosität zur universellen werde und, übermächtig, das ganze Schrifttum durchsetze.

Solch günstige Umstände schuf die Renaissance durch ihre Befreiung des Individuums, das aus der Menge herauszutreten, sich auszuzeichnen und persönlichen Ruhm zu erstreben gelehrt wird.

Als überlegener Künstler über die Hyperbeln, Metaphern, Antithesen der mittelalterlichen Minnedichtung gebietend, in ihnen schwelgend, prägt Petrarca sein Liebeslied. Er schafft damit das leuchtende Vorbild für die Renaissancelyrik, das die Späteren nachahmten, indem sie es zu überbieten strebten. Schließlich entstand die ästhetische Lehre, die das Wunderbare, das Verblüffende als das Schöne erklärt. Kunst und Lehre kann man nach ihrem Ausgangspunkt geschichtlich als Petrarkismus bezeichnen. Dieser Petrarkismus ward zur förmlichen literarischen Krankheit.

Nicht die Preziosität an und für sich, die immer und überall zu finden ist, sondern ihre Verbreitung als Petrarkismus seit dem 15. Jahrhundert und ihre Weltherrschaft während des 16. und 17. Jahrhunderts ist eine literarische Folge des Individualismus der Renaissance. Das klassische Altertum, dem man einerseits verbindliche Muster und Regeln für das Kunstschaffen entnahm, lieferte anderseits auch die Lehre der Ungebundenheit des Individuums. Es fließen also die beiden divergierenden Strömungen des Klassizismus und des Petrarkismus aus der nämlichen Quelle. Ihre Vertreter bekämpfen sich: der Petrarkismus ist antiklassisch und oft geradezu altertumsfeindlich; der Klassizismus verwirft die moderne Willkür des Petrarkismus. Aber sie gehen auch die verschiedensten Verbindungen ein.

So begleitet der Petrarkismus den Anbruch des neuen Tages der Menschheit und das Einziehen der Frau in die Literatur. Er ist die damalige Form der „Moderne“. Er hat, wie die Renaissance selbst, seinen ersten und vorbildlichen Ausdruck in Italien gefunden und hat sich mit ihr von Italien aus über ganz Europa verbreitet, wobei er in den verschiedenen Ländern und Gesellschaftsschichten ein verschiedenes landschaftliches und soziales Gepräge bekam.

Er ist schließlich, wie alles ursprünglich freie und persönliche Kunstschaffen, von den Nachfolgern systematisiert und dadurch zu einer Fessel gemacht worden — denn neben jeder originellen Prägung eines großen Künstlers lauert das servum pecus imitatorum. Viele Petrarkisten litten unter dem Drucke dieser Fessel und wenden sich mit Unabhängigkeitserklärungen gegen den Petrarkismus — aber die übermächtige Mode ließ sie nicht los. Man sehe den Aretin, Lope, Molière.

Mit diesem unfreien Petrarkismus, der schließlich ebensogut Nachahmung geworden war, wie der Klassizismus, konnte sich auch die Gegenreformation, die doch den Individualismus der Renaissance bekämpfte, befreunden. Ja er wurde, gegenüber dem heidnischen Klassizismus, recht eigentlich ihre Kunstform. So hat vor einer ungeschichtlichen Betrachtung

die Auffassung entstehen können, als ob die Gegenreformation überhaupt den literarischen Barockstil des Petrarkismus erzeugt habe. Sie hat ihn vielmehr vorgefunden und sich bloß an seiner Weiterbildung beteiligt.

So begab es sich, daß die Kunstform des Individualismus sich in ihr Gegenteil verkehrte und schließlich auch zur literarischen Dienerin des Geistes der Unterdrückung ward.

III. Die klassische Literatur (das Zeitalter Ludwigs XIV.). Das Land begrüßte den jungen König Ludwig XIV. wie einen Friedensengel. Aus der inneren und äußeren Machtfülle heraus, die Richelieus Politik dem französischen Königtum geschaffen, gewährte Ludwig dem Lande erst zehn Jahre des Friedens und zwang es dann zu vierzig Jahren ruinösen Krieges. Seine halbhundertjährige Regierung reiht an den Glanz den Bankerott des Absolutismus.

Der kirchliche, staatliche und künstlerische Absolutismus.

Seine Herrschaftsansprüche führen den König auch zum Zwist mit Rom. Dabei ist Bossuet der Wortführer der landeskirchlichen Interessen wider den Ultramontanismus (1681). Durch einen 25jährigen administrativen Kleinkrieg gegen die Protestanten wird die Aufhebung des Toleranzedikts (1685) vorbereitet. Tausende wenden sich nach dem protestantischen d. h. germanischen Ausland. Sie werden zu Fühlern, welche die abgeschlossene romanische Welt nach England, den Niederlanden, Deutschland und der Schweiz hin ausstreckt. Ludwig XIV. meinte durch die Vertreibung der Protestanten die katholische Romania in ihrer Unversehrtheit wieder herzustellen; in Wahrheit öffnete er durch die Réfugiés das französische Schrifttum germanischen Kultureinflüssen. Die Réfugiés wurden, wie später die Emigranten, Agenten des literarischen Kosmopolitismus. Die Hauptrolle fällt dabei den Niederlanden zu. Hier entsteht in den Händen der Réfugiés die literarische Journalistik, die zwischen der Gedankenarbeit der Völker vermittelt. Im Amsterdamer Literaturblatt eines französischen Protestanten gab der Engländer Locke 1688 die ersten Mitteilungen aus seinem: „Essay concerning Human Understanding."

Bossuet

Über die Révocation de l'Edit de Nantes hinaus verfolgt Bossuet seinen Plan einer Wiedervereinigung der getrennten Konfessionen: *La Réunion* ist sein hohes Ziel. Er sendet den Vertriebenen sein Werk „Geschichte der protestantischen Wandelungen" nach (1688) und korrespondiert über die Réunion mit Leibniz (1692). Er ist der große Hüter der Tradition, der beredte Verteidiger der *Unité*. Er kämpft gegen den subtilen Quietismus des Neuerers Fénelon wie gegen die weltliche Forscherkrankheit der „vaine et indocile curiosité". Im sicheren Besitz der Wahrheit verlangt er vom Christen das Sacrificium intellectus. Eine eigene Meinung zu haben sei das Zeichen des Ketzers; der Katholik stelle über seine „Opinion particulière" die in der Kirche überlieferte Anschauung. Was bei Pascal nur in fragmentarischen Tönen erklang, das wird bei Bossuet zu rauschenden Akkorden und rollt wie Orgelklang durch das Haus der

Gläubigen. Und zum machtvollen Worte des Dogmatikers Bossuet gesellt sich das elegante prickelnde Wort des strengen Moralisten Bourdaloue.

Die Kirche gibt nach Bossuet auch die Grundlehren der Politik. Der Alleinherrscher ist Gottes Stellvertreter. Sein Wille ist für alle undiskutierbares Gesetz. In diesen Gedanken unterweist Bossuet den Dauphin auf dem Gipfel des Absolutismus (1670). Zwanzig Jahre später gibt Fénelon dem Sohne dieses Dauphin angesichts der demütigenden Not des Landes Lehren weiser Selbstbeschränkung in pädagogischen Märchen, deren umfänglichstes jener „Telemach" ist, der aus einer aufsehenerregenden politischen Schrift heute ein harmloses Schulbuch geworden.

Die ungeheuere politische, gesellschaftliche und moralische Machtfülle führt auch zur Zentralisierung und hierarchischen Einreihung der künstlerischen Betätigungen. Literatur und Kunst werden zur Dekoration des Hofes.

La Bruyère. Darunter litt besonders ein anderer Prinzenerzieher: La Bruyère. Die großen Fragen, sagt er, sind heutzutage der Diskussion entzogen; es gilt, Kleinigkeiten zu behandeln und ihnen durch die stilistische Arbeit Wert zu verleihen. So goß er sein Mißbehagen in Hunderte kleiner „Charakterbilder" (1688), in denen er die Welt des Hofes und der Stadt, der Vornehmen und der Enterbten meisterlich zeichnet, mit jenem malerischen Detail und jener rein menschlichen Teilnahme, die beide unklassisch sind. Er schreibt aus einem schmerzlichen Gegensatz zu seiner Zeit heraus als ein Wortführer der nahenden Demokratie und ein Gegner der Kirchlichkeit.

Nicht eine kräftige Individualität erscheint der herrschenden Anschauung als Blüte der Bildung, sondern eine glatte Soziabilität. Der Gesellschaftsmensch, der in allen Konventionen zu Hause ist und hinter dessen äußerer Korrektheit die Ecken der Persönlichkeit verschwinden, der sogenannte „honnête homme", ist das Ideal der Zeit, ein Typus und nicht ein Individuum. Er ist die Welt des Poeten; seine Gefühle spricht die Dichtung aus, und für ihn spricht sie sie aus. Er ist der Gegenstand der Analyse für den klassischen Moralisten La Rochefoucauld, dessen 5–600 „Maximes" (1664) die Schwächen dieses „honnête homme" bis in seine Tugenden verfolgen. Die jansenistische Lehre von der unheilbaren Jämmerlichkeit des Menschen findet hier einen lapidaren Ausdruck, der an Gracians Conceptos erinnert. Die „Maximes" sind ein kunstvolles Denkmal steriler Menschenverachtung, die „Moral von der Geschichte" des Frondenkrieges.

Bei der verhältnismäßigen Einförmigkeit des Gedanken- und Sprachmaterials strebt der Schriftsteller, wie La Bruyère sagt, nach formeller Variierung des begrenzten Bestandes, nach rhetorischer Gestaltung und kunstvoller Komposition. Die rednerischen Eigenschaften werden immer mehr gepflegt. So wird der Dichter zum Redner und das Gedicht zur Rede. Die Komposition wird zur förmlichen Stilisierung.

Der Klassizismus ist eine Rhetorisierung der Literatur; seine Poesie ist stilisierte Poesie. Er ist seinem ganzen Wesen nach unlyrisch; er kennt auch den Humor nicht, der ja eine Ausdrucksform des Individualismus ist. Er hat keine Sympathie für das menschlich Unvollkommene. Er hat nur Spott dafür.

Seine lyrischen Formen sind die mythologische Ode, das Epigramm, Boileau.
die Satire und das Lehrgedicht. Ihr maßgebender Vertreter ist Boileau. Er übt die rednerische Kunst Malherbes. Während aber dieser als „Moderner" die Führung des Altertums abgewiesen hatte, kehrt Boileau angesichts der modischen Unnatur der „Modernen" nachdrücklich zu dieser Führung zurück. Die Antike, die als überwunden galt, erlebt mit ihm seit 1660 eine zweite Auferstehung. Sie wird seine Kunstreligion. Seine „Satires" baut er nach Horaz und Juvenal (nur drei von den zwölfen sind wesentlich sein Eigentum) und wendet sich gegen die Gegner der Antike. Leidenschaftlich bekämpft er die moderne Literatur der Preziosität und der Burleske, die das Altertum, das ihm heilig ist, travestiert. Auf das modische Epos und den galanten Roman mit ihrer Altertumsspielerei fallen, Keulenschlägen gleich, seine wuchtigen Sätze gereimter Prosa. In den „Episteln" und im „Art poetique" (1674) beginnt er dann die Grundsätze seiner Kritik zu entwickeln.

Der Unnatur der Salonziererei stellt er die Natur gegenüber, nicht „la grossière Nature", sondern jene Natur, die uns der antike Dichter zeige, die erhaben und einfach sei. Diese Naturwahrheit mit ihrer Vernünftigkeit (*Raison*), ihrer Klarheit und Allgemeingültigkeit müsse der heutige Dichter vom alten lernen. Der Tragiker werde sie bei dem Griechen Sophokles eher finden als bei dem pompösen Römer Seneca, den Corneille nachgeahmt habe. Höher als Horaz führe der Schwung der Pindarschen Ode mit ihrer kunstvollen Unordnung. Die Italiener und Spanier lehnt er ab; beiläufig und nicht ohne Geringschätzung nennt er ihre besten Namen. Petrarca nennt er nicht mehr. Die Kunst des Sonetts preist er zweifelnd; ihre Vertreter verwirft er. Die ruhmreiche Form ist durch den Petrarkismus kompromittiert und wird für anderthalb Jahrhunderte verschwinden.

Mit vorbildlicher Klarheit, in wohlklingenden Versen und in ebenmäßiger Prosa formt Boileau seine Kunstlehre. Lehre und Werk sind harmonisch: für die verbildete Gegenwart eine eindrucksvolle Tat literarischer Sanierung, seiner großen Freunde Molière und Racine würdig — aber für die Zukunft eine Fessel. Denn in seiner Begeisterung für das Altertum übersieht er völlig, daß auch diese alte — auch die hellenische — Kunst national bedingt war, daß ihr keine allgemeingültigen, über Raum und Zeit erhabenen Kunstregeln zugrunde liegen und daß die Regeln, die nachträglich aus ihren Schöpfungen abgeleitet werden, keinen Anspruch auf dauernde Herrschaft haben, so wenig wie Solons Gesetze oder Davids Theokratie. Diese Begeisterung macht ihn ungerecht gegen Vergangen-

heit und Gegenwart des eigenen Landes. Er schätzt jene gering und verkennt die Rechte dieser.

Wenn Bossuet in der Theokratie Davids das Vorbild der Regierungsform sieht, so sieht Boileau im Hellenismus das Vorbild der Kunstform. Beide unterwerfen das Leben uralten Autoritäten. Der politische und der literarische Absolutismus reichen sich die Hand.

So bleibt Boileaus klassische Kunsttheorie in der Auffassung befangen, daß die geradlinige Regel das Primäre und das lebendige Kunstwerk das Sekundäre sei; ja er befestigt diese Lehre aufs neue dauernd. Diese Theorie hat keinen Raum für neuere Formen: für die historische Tragödie, für das Schauspiel, für den Roman, für die Kleinwelt der Tiermärchen des Freundes Lafontaine.

Racine ist der große Poet dieses Klassizismus, aber nicht, weil ihn Boileaus Regeln geführt hätten, sondern weil ihm die griechische Kunst kongenial war. Molière ist Boileaus Bundesgenosse im Kampf gegen die modische Unnatur; aber weder ist seine Kunst wesentlich antik noch anerkennt er den Zwang der Regel.

Racine. Daß Racine der Schüler der strengen Jansenisten gewesen, hat seine dramatische Tätigkeit in doppelter Weise beeinflußt: einmal ist er der Arbeit für die Bühne nicht eigentlich froh geworden, da mit ihrer Weltlichkeit seine strenge Religiosität im Streite lag, und dieser innere Unfriede machte ihn reizbar und ungerecht, sowohl gegen andere, wie gegen sein eigen Werk. Zweitens lernte Racine griechisch und fand damit den Weg über Seneca hinaus zum hellenischen Theater. Er dichtete in dem Gedanken: „Was würden Homer und Sophokles sagen, wenn sie meine Verse läsen?“

Zwar beginnt er 1664 in der Manier des alten Corneille. Er dramatisiert die Schrecklichkeiten der thebanischen Geschichte und verbrämt sie mit Galanterien. Er macht nach Quinaults Art in seinem „Alexander der Große“ aus dem Eroberer Indiens einen galanten Romanhelden. Allmählich aber gelangt er zur Darstellung wahren Lebens und füllt fast ein Jahrzehnt mit Werken hoher Poesie. Das deklamatorische Wesen starrer senecaischer Helden ist ihm ebenso zuwider wie die verwickelte Handlung — beides lehnt er als unnatürlich ab: d. h. er lehnt Corneilles Übertreibungen ab. Er sucht den Mikrokosmus widerstreitender Gefühle in schwankenden Menschen darzustellen, welche die letzten Stunden vor einer Katastrophe durchleben. Die Katastrophe selbst verbirgt er dem Auge; sie wird durch einen Botenbericht erzählt. Diese subtile Kunst des „honnête homme“ vermeidet jeden rauhen Handlungsvorgang auf der Bühne als etwas Unfeines. Racine kommt bis zur dramatischen Elegie seiner „Bérénice“. Die materiellen Hilfsmittel der Inszenierung treten zurück. Die Einheit von Ort und Zeit ergibt sich aus der so vereinfachten dramatischen Aufgabe von selbst. Die „Regeln“, die Corneille wie eine Fessel trug, sind Racine natürlich.

Die Liebesleidenschaft, die Corneille als untragisch bezeichnete, rückt Racine in den Mittelpunkt. Er stellt meist die Krise einer Liebe dar. Die Anhänger Corneilles schalten das eine Alltäglichkeit. Fast immer weist Racine dabei der Frau die Hauptrolle zu; er hat die Tragödie feminisiert. Man schalt seine Kunst weichlich, indem man sie an Corneilles Heroismus maß.

Für diese Liebestragödien wählte er die Welt der antiken Sage und Geschichte: „Andromaque", „Bérénice", „Iphigénie", „Phèdre". Er stellt die Liebesschicksale, die ihm das Leben bot, im glänzenden Rahmen der Antike dar: modernes Leben in tausendjährigen Fiktionen. Er tut im Grunde dasselbe, was die zeitgenössischen Romanschreiber taten, und Boileau hätte ihm deswegen eigentlich zürnen müssen. Aber Racine vollbrachte als wahrer Künstler, was andere vor und nach ihm mit untauglichen Mitteln versucht hatten. Wohl französisiert er z. B. den Bericht des Tacitus über Nero — aber mit welcher Kunst weiß er das Erwachen des Verbrechers in „Britannicus" zu schildern! Gewiß beraubt diese überlieferte Einkleidung Racine mancher Ursprünglichkeit; gewiß ist seine Sprache in den überlieferten Formen der eleganten Diktion befangen. Aber aus diesem spröden Material baut er dramatische Kunstwerke, die nicht nur elegant und von vornehmer Einfachheit sind, sondern die in ihren zarten und tiefen Seelenschilderungen wahres Leben atmen, und deren Verse von musikalischem Wohllaut überfließen. Dieser Tragiker Racine ist ein Lyriker. Seinen Vers baut er denn auch biegsamer und freier als die strenge Vorschrift eigentlich gestattete.

Racines gemessene Kunst ist das Gegenstück zur freien Kunst Shakespeares. Wer von Shakespeare kommt, der wird in den stilisierten Reden des Racinischen „honnête homme" die poetische Nuance einer schweigsameren Leidenschaft vermissen und einen Mangel an Fülle und an Stimmung empfinden.

Seine Dichterlaufbahn schließt Racine um 1690 mit zwei biblischen Tragödien, in deren reichen Chorgesängen die Lyrik überquillt, und die auch dem Auge ein bewegteres Szenenbild zeigen. In diesen dramatisierten jansenistischen Klageliedern zeigt der Sechzigjährige noch sein volles Können. „Athalie" ist ein Meisterwerk.

Die heftigen Angriffe, die Racine erfuhr, erfolgten immer im Namen der Corneilleschen Dramatik. Diese beiden Dichter, welche die Nachwelt in einem Atem zu nennen sich gewöhnt hat, waren Vertreter ganz verschiedener Richtungen innerhalb der heroischen Tragödie.

Racines überragendes Beispiel zwang diese Tragödie endgültig zur Beschränkung ihrer Darstellungsmittel und zum Verzicht auf eine bewegte Szene. Aber obwohl seine Nachfolger ihn als den großen Führer bewunderten und ihm nachzustreben erklärten, so blieb seine feine Kunst ihnen unerreichbar. Sie griffen zu den billigeren Deklamationen und den roheren Effekten Corneilles oder den Galanterien Quinaults.

So trug des großen Künstlers Beispiel dazu bei, das französische Trauerspiel zu immobilisieren.

Molière. Eine ähnliche Herrscherstellung gewann auf dem Gebiete des Lustspiels Molière; doch bewahrte hier die beweglichere Form vor Erstarrung.

Was Molière um 1640 vorfand, war der dramatische Schwank in Gestalt der einheimischen Farce oder des importierten italienischen Possenspiels. Diese bescheidenen Vorbilder leiteten die ersten Schritte des Schauspielers und des Autors in drangvollen Lehr- und Wanderjahren. Er skizziert für seine Bühne formlose Schwänke, deren Stoffe er dann in reiferen Zeiten kunstvoller gestalten wird. Seine weiteren Versuche leiten italienische Intrigenkomödien, die er überarbeitet, verfeinert, mit Eigenem durchsetzt. Aus deren konventionellen Welt macht er den Schritt zum wirklichen Leben mit dem satirischen Schwank der „Précieuses“ (1659). Eine Posse, die Scarron einst aus dem Spanischen entlehnt hatte, lieferte die Intrige. Italienische und spanische Stücke und Novellen geben seiner originellen Gestaltungskraft viel mehr Stoff als das Altertum. Ein Lebensproblem, die Liebe eines Vierzigjährigen zu einem jungen Mädchen, behandelt er, angesichts seiner Verheiratung in der „Männerschule“ und der „Frauenschule“ (1662). Er macht aus der alten Posse ein Charakterlustspiel, das naturalistische Lebenslehren vertritt. Der lebenslustige König lernt ihn schätzen und liefert die höfischen Gecken (*Marquis*) seiner Satire aus. Die Pariserbühne, an der Molière in dreifacher Eigenschaft als Dichter, Schauspieler und Direktor wirkt, wird die erste der Hauptstadt.

Die neidischen Kollegen von der Feder (*les auteurs*) und vom Théâtre de Bourgogne (*les comédiens*), die *Précieux* und die kirchlich Gesinnten gebärden sich Molière gegenüber als Hüter der Ordnung und erklären Religion und Staat in Gefahr. Das kampfreiche Jahr 1663 ist ein Brennpunkt Molièreschen Schaffens. Im Sturme dieser Kämpfe spricht er programmatisch über seine Kunst, die frei und natürlich sei (*peindre d'après nature*) und Lebensbilder, aber nicht persönliche Satire geben wolle. Es zeichnen sich in seinem Geiste die Themata des „Tartuffe“, des „Misanthrope“ und der „Femmes savantes“.

Der jugendliche König schützt ihn, auch als der „Tartuffe“ einen neuen Sturm entfesselt. Molière wird Hofdichter. In diesem Dienst hat er viel Kraft an bestellte Ware wenden müssen und viel hastige Arbeit geliefert. Die Form, die er sich dafür nach italienischem Beispiel geschaffen, ist die Komödie mit eingelegten Liedern und Ballettszenen. Molière war auf dem Wege zum Singspiel. Diese *Comédies-ballets* von den „Fâcheux“ bis zum „Bourgeois gentilhomme“ und dem „Malade imaginaire“ enthalten viel Sinnreiches, Schönes und Tiefes.

Im „Amphitryon“ modernisiert er Plautus mit überlegener Feinheit. Der „Avare“, auf plautinischer Grundlage aus vielen kleinen Entlehnungen kunstvoll zusammengeschweißt, ist eine Posse von unvergänglicher Lustigkeit — doch kein Sittenstück, noch Charakterlustspiel. Aus der armseligen

Intrige einer Commedia dell' arte schafft er den machtvollen „Tartuffe", der die heuchlerischen Formen asketischer Kirchlichkeit bekämpft, die den natürlichen Lebensansprüchen den Weg verlegen. Der feine „Misanthrope" ist eine Studie über das Schicksal der Liebe, die ein tiefer und aufrichtiger aber nervöser Mann für ein oberflächliches Weib empfindet, das die Salons verbildet haben. Die „Femmes savantes" (oder „Trissotin") sind eine streitbare „Autorenkomödie", deren Satire kunstvoll in ein Sittenlustspiel hinein verwoben ist. Verhaßte literarische Gegner im Verein mit dem „dritten Geschlecht" tragen die Kosten des Spottes, der hier gereizter und persönlicher ist, als sonst.

Das französische Lustspiel ist Molières Werk. Er hat die Fesseln der Farce endgültig gesprengt und die Komödie dem Leben geöffnet. Freilich hat er von den alten Traditionen noch manches bewahrt. Er duldet nur Lachen in seinen Stücken und wehrt Ernst und Rührung nachdrücklich, oft durch possenhafte Lustigkeit, ab. Seine lebensvollen Gestalten haben etwas Typisches. So meisterhaft seine Expositionen sind, so kunstvoll die Ausführung der seelischen Probleme, so eilig ist oft die Lösung. — Die Verbindung von Dichter und Schauspieler gab ihm eine wunderbare szenische Sicherheit. Seine Schöpfungen wollen geschaut mehr als gelesen sein.

Vierzehn Jahre (1658—73) war Molière in Paris tätig. Bewundernd sehen wir die Ernte der 26 Stücke, die er in dieser Zeit eingebracht und die so viele unvergängliche Meisterwerke, Sitten- und Seelenbilder, einschließt. Er ist viel nachgeahmt und nicht übertroffen worden. Noch heute ist er wahrhaft lebendig.

Von seinen Nachfolgern und Erben pflegten die einen, wie Regnard, sein Intrigenstück und ergötzen durch die ausgelassene Heiterkeit. Die anderen, wie Boursault und Destouches, versuchen sich auf der Spur des „Tartuffe" und des „Misanthrope" im Charakterlustspiel. Die dritten, wie Dancourt und Lesage, schildern in Sittenkomödien die wurmstichige Pariser Gesellschaft realistischer und derber als Molière. La Bruyères Geist regt sich in diesen bitteren ständischen Satiren und während die Geldnot den *roi soleil* zwingt, mit Börsenleuten umzugehen, ist es besonders diese neue Welt der *haute finance*, welche nun die Kosten des Spottes trägt.

Die eigentlichen höfischen Formen der dramatischen Kunst sind das Ballett und die Oper, die beide aus Italien kommen. Das Ballett blüht am Hofe seit der Zeit Heinrichs II. als mythologische Huldigung für die Majestäten. Im Olymp des Balletts träumten die jugendlichen Fürsten den ersten Traum ihrer Göttlichkeit. Gegen die Oper (seit 1645) verhielt sich das französische Publikum erst ablehnend als gegen einen *travail bizarre de poésie et de musique*. Die Oper galt als Spielerei, gut für Hirtenszenen, nicht aber für heroisches Geschehen. Das Publikum verband diese künstlerische mit der politischen Opposition gegen Mazarin und gewöhnte sich

Ballett und Oper

nur langsam an das gesungene Wort der Handlung. Eine besondere Stätte erhielt die Oper erst 1671 und führend blieben dabei italienische Musiker und Maschinisten.

Die Bühne am Ende der klassischen Zeit.

Ludwigs XIV. Bühnenfreundlichkeit wandelte sich mit den Jahren in Feindschaft. Nach Molières Tod begann die Zusammenlegung der Theater. Seit 1680 gibt es nur noch ein französisches Theater in Paris: die privilegierten *comédiens français du roi*, spöttisch auch die *Romains* genannt. Daneben die *Comédie italienne* und das Opernhaus. Kirchlicher Eifer drohte allen gänzliche Aufhebung (1694); schließlich wurden die Italiener 1697 ausgewiesen.

Das ist die Bilanz der klassischen Theaterherrlichkeit am Ende des Jahrhunderts.

Die Italiener hatten sich längst französisiert gehabt. Sie brachten ihre traditionellen Stegreifpossen in der Landessprache vor, fügten ausgeführte französische Szenen, französische Gassenhauer, komponierte Lieder ein. Sie schilderten französische Unsitten; ihre literarischen Parodien verspotteten die Akademie, Racine und Boileau. Bei ihnen liegt der Ursprung des Vaudevilles und der Operette.

Dieses Erbe der *Comédie italienne* traten nach 1697 die Bühnen der großen Pariser Messen (*le Théâtre de la foire*) an. Aber die *Romains* und die Sänger der Oper machten auf Grund ihrer Privilegien den *Forains* das Recht, zu sprechen und zu singen, streitig. Es entbrannte ein langjähriger listenreicher Kampf, in welchen Lesage als führender Bühnendichter der *Forains* eintrat. Er lieferte ihnen über hundert Vaudevilles, in denen er eine satirische Heerschau über die zeitgenössische Gesellschaft abhält. Der Kampf endete mit einem Vergleich. Seit 1713 erhob sich auf der Messe ein Gebäude mit der Aufschrift: *Opéra comique*. Und so rettete der Jahrmarkt, was die schwere Hand des alternden Monarchen zerstören wollte.

Epos und Roman.

Von der Erzählungsliteratur gilt nur das nach dem Schema Vergils und Homers gebaute Epos als klassische Form. Aber das Feld wurde, nachdem Boileaus Spott wie ein Frost auf die galanten Heldengedichte gefallen war, wenig bebaut und blieb unfruchtbar.

Boileau hat auch den Roman der Modernen verspottet, der sich ja ebenfalls am Altertum vergriffen hatte. Aber der Roman, dem die Zeiten ein stolzes Geschick vorbehalten hatten, blieb in Gunst. Ihm floß an Leben zu, was in den klassischen Kunstformen keinen Ausdruck finden konnte. Er blieb als ein Herd antiklassischer Kunstübung, aus dem hundert Jahre später die Flamme der „Nouvelle Héloïse“ aufschlagen sollte. Es fand sich 1670 auch ein Theoretiker, Huet, der ihm antike, hellenische Ahnen gab und ihn als eine Schule feiner Lebensart rechtfertigte. Die schäferliche oder antike Einkleidung der Romanhandlung fiel. Wirklichkeitsbedürfnis und zeitgeschichtliche Interessen führten zur Bevorzugung der Gegenwart oder nahen Vergangenheit. Deren Großtaten und deren Klatsch wurden in

historischen Romanen, besonders in Memoirenform verarbeitet: an die Stelle des Persers Artamène und des Meders Artaban trat der Gascogner Artagnan († 1673) — das Verfahren und den Helden hat dann A. Dumas geerbt. England, Spanien, Portugal lieferten ebenfalls Stoff. Mit dem Tagesereignis zieht auch die vulgäre Person und das vulgäre Abenteuer in den Heldenroman ein. Seine Welt wird realistischer. Die Grenzen zwischen Idealroman und Schelmenroman verschwinden. Auch wird sein Umfang geringer. Es wirkte das Beispiel der Novelle, das Scarron gegeben und das zuerst nur spärliche Nachfolge gefunden hatte. Der Roman bricht gleichsam in Novellen auseinander.

Und in der Novelle tritt neues Leben zutage. Sie bemächtigt sich unter der Führung der Frau von Lafayette des Problemes der Ehe. Romane und Novellen hatten bisher die Geschichte der Liebesleidenschaft erzählt, die nach tausend Schwierigkeiten zur glücklichen Heirat führt. Sie schlossen mit der Vermählung ab. Die Ehe selbst galt als uninteressant. Der Ehebruch wurde nur komisch, in Schwänken und Possen von Weiberlist, behandelt. Frau von Lafayette schildert seit 1662 in mehreren Novellen die Not der innerlich untreu gewordenen Gattin: das Problem ihres eigenen Lebens. Sie schreibt aus historischen Studien über das 16. Jahrhundert heraus, auf dem Hintergrunde der traditionellen Galanterie „La princesse de Clèves“ (1678), einfach, vornehm und tief wie eine Tragödie Racines, das einzige wirkliche Kunstwerk der Gattung.

In einem anderen Büchlein, das nur wenige Seiten stark ist, bricht plötzlich aus den Tiefen des Lebens der Quell gefühlsseliger Leidenschaft mächtig auf: es sind die „Lettres portugaises“ (1669), in denen eine namenlose verlassene Nonne über gewonnenes und zerronnenes Liebesglück in wahren Tönen jubelt und klagt. So wird der Brief des Weibes zum Vehikel des leidenschaftlichen Liebeswortes, das nun in diese Literatur der zierlichen Galanterie hinein ertönt, und von den „Portugaises“ und ihren Nachahmungen wendet man sich auch wieder zu den alten Mustern, die Heloise und Abaelard einst geschaffen.

Die Erzählungsliteratur ist in üppigster Blüte: es ist die Zeit, da Deutschland nach dem Worte „Roman“ auch den Ausdruck romantisch entlehnt, um die tollen Phantastereien dieser Bücher zu bezeichnen.

Die Lust zum Fabulieren führte auch zur Verserzählung, die seit dem Mittelalter brachgelegen: zur Fabel und zum Fabliau. Ihr Poet ist Lafontaine. Verhältnismäßig spät, ein Vierziger, fand er diese Form, nachdem er sich ohne Eifer und auch ohne Erfolg in der klassischen Eloquenz des Alexandriners versucht und sich mit mythologischen Fiktionen gequält. Malherbes Beispiel sagte ihm nicht zu. Feierlichkeit und Würde waren ihm fremd in Kunst und Leben. Er kannte das Altertum; er liebte und genoß es als Poet, aber nicht als Nachahmer, noch als Aristarch. Homers Schwein und Esel konnten dem zukünftigen Sänger des „*Dom Pourceau*“ und des „*Maître Baudet*“ nicht mißfallen, wie den spröden

Lafontaine

Kunstrichtern. Er gehört zu der Familie der Molière und Rabelais: er ist *gaulois*. Von naturalistischen Lebenslehren aus hat der Haltlose bisweilen eine Hand nach dem Jansenismus seiner Freunde ausgestreckt.

Eine Fabeldichtung hatte Frankreich seit dem Mittelalter nicht gehabt. Freilich hatte die Renaissance die antike Fabel wieder erweckt; doch zu eigener Dichtung war es nicht gekommen. Indessen war das Material bereitgestellt.

Die zwölf Bücher von Lafontaines Fabeln (250) sind während 25 Jahren (seit 1668) erschienen. Auch Lafontaine war kein großer Erfinder; stofflich hat er fast alles, und besonders das Beste, entlehnt. Aber als der große Künstler hat er den uralten Stoff neu geformt und zu seinem Eigentum umgeschaffen. Die antike Fabel ist sentenziös und rhetorisch; ihre Theoretiker rechnen sie auch nicht zur Epik. Die mittelalterliche Fabel fügt naiv Erzählungsgeplauder und Didaktik zusammen. Lafontaine macht aus der Fabel ein episches Kunstwerk, und wenn sich eine Moral mit Grazie anfügen läßt, so heißt er sie schalkhaft willkommen. Ihn freut das Kleinleben der Tiergestalten um der Fülle des Lebens willen, in der er überall Weltlauf und Menschenschicksal sieht. Er schildert die Komödie des Lebens in hundert kleinen Szenen nicht als Zensor, sondern als Humorist, dem die Unvollkommenheiten dieser Welt nicht verhaßt sind. Das unklassische Detail zieht ihn an. So malerisch weiß er die unbelebte, so bewegt die belebte Natur zu schildern und mit einem so köstlichen Anthropomorphismus, daß kindlicher Sinn und gereiftes Urteil sich in gleicher Weise von diesem Werke der Poesie angezogen fühlen. Auf die natürlichste Weise hat er sich für sein Fabelvolk eine sprachliche Form geschaffen, die mit ihrem freien schmiegsamen Vers, ihrem sorglosen Reim, ihren stimmungsvollen Archaismen, ihren drolligen Neubildungen aller klassischen Regel spottet. Und ebenso natürlich hat er diesem Fabelvolk die sonst so kalte Mythologie angepaßt und aus dem feierlichen Olymp Götter der Mäuse und Frösche gebildet. So gestaltet er alles zu vollendeter Harmonie und Natürlichkeit. Er „trägt Fabeln“ wie ein Baum Früchte trägt.

Er trug auch „Contes“. Seine ganze sprachliche Kunst wandte er dabei vorzüglich an alte Fabliaux-Stoffe, wie er sie z.B. im Decameron oder bei Ariost fand und deren Laszivität der Alternde mit vergnügter Schamlosigkeit hervorkehrt. Nur selten behandelt er ohne Anstößigkeit feinere Herzensgeschichten.

Perrault und die *Querelle des Anciens et des Modernes.*

Auf der Suche nach neuen Contes-Stoffen fand und reimte Ch. Perrault das Märchen vom „Allerleirauh“. Bald darauf leitete er seinen noch jugendlichen Sohn an, die Märchen vom Rotkäppchen, Dornröschen, Aschenbrödel in schlichter Prosa wiederzugeben (1696): die erste und für lange einzige Sammlung wirklicher Volksmärchen in Europa. Aber in dieser von aller Volksliteratur abgekehrten Zeit dachte niemand daran, noch mehr zu sammeln. Man machte vielmehr aus der glücklich entdeckten Form ein literarisches Spielzeug. Die „Contes de Fées“ schossen üppig

in die Halme und als 1704 Gallands Übersetzung von 1001 Nacht erschien, da wurde die Märchendichtung zur Orgie.

So erscheint auch in dieser Periode die epische Dichtung als das Asyl derer, denen die Kunstreligion Boileaus zu eng war.

Darüber sollte es noch zu Auseinandersetzungen zwischen Perrault und Boileau kommen und damit zu einem Kampfe zweier Heerlager, der „Modernes“ und der „Anciens“. In stolzen Versen feierte Perrault in der Akademie 1687 den literarischen Glanz der Gegenwart und verkündete jene Lehre vom Fortschritt und von der Überlegenheit der „Moderne“ über das Altertum — jene Lehre, die ebenda fünfzig Jahre zuvor unwidersprochen zu Wort gekommen und seither nie verstummt war. Jetzt erhob sich der zornige Widerspruch der von Boileau geführten *Anciens*. Perrault appellierte mit seinen geistreichen „Parallelen der Alten und der Modernen“ an das gebildete Publikum und denunzierte diesem die Naivitäten des „geschwätzigen“ Homer. Boileau verteidigte Homer in seinen „Gedanken über das Erhabene“ (1693), verlegen, gereizt, ohne Überlegenheit. Andere mischten sich ein und redeten, wie die Führer, vielfach aneinander vorbei. Ruhiger geworden, goß Boileau Wasser in seinen Wein und es kam 1700 zu einer Art Waffenstillstand. Aber nochmals entbrannte der Streit, und wieder um Homer, als der Moderne La Motte 1713 die Ilias verkürzt und modernisiert übertrug. Sogar das *Théâtre de la foire* mischte sich mit Parodien in den Kampf. Fénelons schiedsrichterliches Urteil wurde von der Akademie angerufen. Der klassisch gebildete, kunstliebende und elegante Kirchenfürst mit dem unruhigen Geist, der das vierte Buch der Odyssee in ein liebliches Prosaepos (*Télémaque*) übergeführt hatte, brachte geteilte Gefühle mit und gab ihnen beredten Ausdruck. Er pries die Einfachheit des griechischen Tempelbaues, aber auch die Eleganz des gotischen Doms. Man solle beides schätzen. Er, der selbst die Odyssee modernisiert hatte, machte zwar zu La Mottes Poesielosigkeit Vorbehalte, verwarf aber das Unternehmen nicht grundsätzlich. Wenn er Hellas als *Ancien* bewunderte, so galt diese Bewunderung weniger dem Erhabenen als dem Idyllischen und statt Kunstvorschriften fand er beim Griechentum vielmehr das Beispiel sprachlicher Freiheit, die er, unter Berufung auf Ronsard, statt der zwangreichen Poetik der Zeit der Akademie ans Herz legte. Freilich ohne Erfolg. Andere wie La Motte forderten geradezu die Ersetzung des dramatischen Verses durch die Prosa und bekämpften die drei Einheiten. Doch fehlte ihnen die Kraft, und sie blieben sich selbst nicht treu. Am grundsätzlichsten äußerten sich zu der ganzen Frage solche, die die freiere Luft des Auslandes atmeten, wie St-Evremond. Sie lehren die Relativität des Geschmacks und verlangen für eine neue Zeit eine eigene, neue, freie Kunst. Aber man hört nicht auf sie.

Und das Resultat dieser langen „Querelle“? Da die Modernen ebensowohl wie die *Anciens* in dem Mißverständnis befangen waren, daß die Dichtkunst ein Wissen und also nach bestimmten Regeln erlernbar sei, so

drehte sich ihr Kampf nicht eigentlich um die Freiheit der Kunst, sondern nur um die Frage der Überlegenheit des Altertums. Und hier siegte allerdings das Selbstgefühl der Modernen: das Altertum trat zurück und erschien entbehrlich. Es gewann hier jene Anschauung wieder die Oberhand, die zur Zeit Malherbes und Chapelains geherrscht hatte — ja sie war eigentlich, trotz Boileau, immer die herrschende gewesen. Die starren Kunstgesetze, die der spröde Geschmack geschaffen, blieben darob unerschüttert und wurden von dem folgenden unkünstlerischen Zeitalter übernommen. Blicken wir zurück:

An der Fackel des Hellenentums hatte sich im 16. Jahrhundert der neue Geist der französischen Literatur entzündet. Aber der freiere hellenische Geist wich rasch, und das bequemere Lateinertum des antiken und modernen Italien blieb maßgebend. Nachdem die Dichtung Frankreichs sich an ihm gebildet, wurde das Altertum überhaupt zurückgedrängt. Boileau versuchte seinen Kultus von neuem herzustellen und fügte von neuem Pindar zu Horaz, Sophokles zu Seneca, Homer zu Vergil. Aber seine Lehre wurde nicht einmal an ihm selbst wirklich fruchtbar, denn des freien griechischen Geistes hat er keinen Hauch verspürt. Racines geniales Griechentum ist ein „glücklicher Zufall".

Der französische Klassizismus ist lateinisch. In seinem fundamentalen und dauerhaften Lateinertum bedeutet Hellas nur eine Episode. —

Der Geist der Opposition.

Während die literarische Autorität des Klassizismus bestehen blieb, kam die staatliche und kirchliche Autorität ins Wanken.

Die vertriebenen Protestanten nahmen die politischen Gedanken der Religionskriege des 16. Jahrhunderts wieder auf, verwarfen das gewalttätige Königtum, predigten den *esprit républicain* und beriefen sich auf einen angeblichen *contrat social*. In nächster Nähe des Thrones bemühte sich der Erzieher Fénelon, den zukünftigen König von Frankreich, den Enkel Ludwigs XIV., von den gefährlichen Wegen des Großvaters abzubringen, und kommt darüber zu Fall. In dem Ringen, das zwischen Bossuet und Fénelon beginnt und das in der äußeren Form einer theologischen Kontroverse verläuft, verbirgt sich der Kampf um die Regierungsgewalt. Fénelons Traum, der Kanzler eines gesetzlichen, patriarchalischen Herrschers zu werden, macht vor Torschluß des alten Regiments der jähe Tod seines Zöglings zunichte.

Unter der Decke des Autoritätsglaubens machte die Freidenkerei Fortschritte. Descartes Vernunftlehre dringt in den Universitätsunterricht. Sie vermählt sich in den Schriften Malebranches, unter Bossuets Widerspruch, mit den christlichen Heilslehren und tritt in Fontenelles und Pierre Bayles Schriften seit 1680 aufklärerisch zutage. Bayles „Historisch-kritisches Wörterbuch" (1696) ist ein wahres Arsenal vernunftmäßiger Zergliederung aller Überlieferung und leidenschaftslosen Skeptizismus. Leibniz richtete gegen das Buch seine Theodicee; Friedrich der Große aber wünscht seine Verbreitung in Deutschland und sagt noch 1781: „Es

würde ein unschätzbarer Vorteil für junge Leute sein, wenn sie die Stärke des Raisonnements und den ganz ausnehmenden Scharfsinn dieses großen Mannes Bayle sich völlig zu eigen machten."

Frankreich ward dieses Geistes Schüler. Die erst vereinzelten Stimmen, die sich gegen den Absolutismus erhoben, mehrten sich nach 1700 und schlossen sich dann zu dem mächtigen Chor der Aufklärungsliteratur zusammen. —

Beziehungen zu den germanischen Literaturen bestanden für den französischen Klassizismus nicht. Die *peuples du nord*, so meint der elegante Bouhours 1671, entbehren der feinen Bildung, und er stellt die Frage auf, „*si un Allemand peut, par la nature des choses, avoir de l'esprit*". Daß Boileau die italienische und spanische Literatur verwarf, entsprach schon um 1670 dem Zug der Zeit. Das Selbstgefühl, mit dem Frankreich die Vorbildlichkeit der Antike ablehnt, mußte sich schließlich auch gegen die übrigen fremden Muster richten, die den französischen Dichtern zur Zeit Chapelains noch so vertraut gewesen waren. So war durch Assimilierung und Besiegung der fremden Einflüsse jene stolze nationale Literatur entstanden, von der schon Ronsard und Du Bellay geträumt hatten, daß sie nach Überwindung der Antike als ein modernes Römertum die Welt beherrschen werde.

Der französische Klassizismus, zu dessen Bau seit 1550 ein ganzes Jahrhundert die Steine brach, zusammentrug und behieb, ist die machtvollste Schöpfung der Romania.

IV. Die Aufklärungszeit. Gleich nach dem Tode Ludwigs XIV. trat die Erschütterung der Tradition auf allen Lebensgebieten deutlich zutage. Zwar blieben die äußeren Einrichtungen des politischen, sozialen, kirchlichen und literarischen Absolutismus bestehen: Das Königtum prunkte mit seiner rücksichtslosen Herrscherwillkür; der Adel, der käuflich war, mehrte sich, und seine Privilegien wurden drückender; die Kirche verschärfte ihre Edikte gegen die Protestanten; Klöster und der Besitz der toten Hand wuchsen. Auf der großen Menge der Unprivilegierten lastete die ganze Schwere eines unseligen Steuersystems und einer barbarischen Strafjustiz. Über die literarische Produktion herrschten die Gesetze des unduldsamen Klassizismus, der ihr eine zwar glänzende, aber spröde, ungeschmeidige Form vorschrieb. Innerlich aber war alles in Gärung. In diese klassizistische Form kleideten sich unklassische, naturalistische und individualistische Lebenslehren. Was unter Ludwig XIV. durch Feierlichkeit und Prüderie zurückgehalten worden war, drängte jetzt zum Ausdruck in Leben, Wort und Bild. Die Ungebundenheit ward dabei vielfach zur Ausschweifung, die gesunde Sinnlichkeit zur Lüsternheit. Die Literatur trägt diesen Zug. Auch die Kunst: die Neigung zu schwelgerischer Eleganz löst die strengen Linien des „Style académique" auf. Man spielt graziös und auch lüstern Natur. An den anmutigen Watteau reiht sich der

Frankreich i
18. Jahrhunde

laszive Boucher. In Versailles, Dresden, Potsdam entstehen Fürstensitze in Rokoko.

Die Unprivilegierten, denen jede gesetzliche Vertretung im Staate fehlte, schufen sich aus ihren Schriftstellern eine Art unverantwortlichen Parlaments. Es entstand eine öffentliche Meinung. Neben dem konfessionellen Hader machte die Freidenkerei in der Hierarchie selbst Fortschritte. Die Macht des Geldes begann die Standesschranken zu durchbrechen und den Adel zu zersetzen. Die Réfugiés verkündigten immer nachdrücklicher die revolutionären Theorien, die schon in den Religionskriegen des 16. Jahrhunderts gegen die Monarchie gepredigt worden waren.

Und bis an die Stufen des Thrones wagte sich die Opposition. Fénelons „Télémaque", dessen politische Lehren den Zorn des Hofes erregt hatten, durfte 1717 dem achtjährigen König gewidmet werden und Massillon sprach vor ihm in seinen Fastenpredigten politische Gedanken aus, die über Fénelon hinausgingen und redete vom König als einem Beauftragten der Nation. Zugleich wies er auf die erschreckenden Fortschritte des Unglaubens hin, der einst seinen einzelnen Vertretern zur Unehre gereicht habe und nun geradezu zu Ansehen verhelfe. Die Katastrophe, die der Schotte Law 1720 dem französischen Geldmarkt brachte, erschütterte alle Besitzverhältnisse und kehrte, nach einem Wort Montesquieus „die Gesellschaft um, wie ein Trödler einen alten Rock wendet".

Zum erstenmal richten sich die Blicke Frankreichs nachdrücklich über die Grenzen der Romania hinaus und zwar nach England. Für die bisherige geistige Isolierung Frankreichs ist es charakteristisch, daß um 1720 der junge Montesquieu zu Bordeaux seine naturwissenschaftlichen Arbeiten ohne Kenntnis der großen Entdeckungen Newtons (1687) schrieb.

Nun tritt die germanische Welt in den Gesichtskreis des Franzosen. Holland und die Schweiz vermitteln sie ihm. Der Berner Muralt veröffentlicht 1725 seine „Briefe über die Engländer und Franzosen", skizziert darin zum erstenmal die Züge eines vorbildlichen, politisch freien, vernünftigen, arbeitsamen, philosophisch denkenden England und nennt den Namen Shakespeares.

Ursprung und Wesen der „Aufklärung".

Zu der freien Denkart, die aus eigenen französischen Quellen floß, aus Descartes, Gassendi, Bayle, gesellt sich der mächtige Strom englischer Gedanken Newtons, Lockes und der Deisten. Dieser englische Einschlag gab der französischen Aufklärung ihren eigentlichen Charakter. Es ist die Zeit, die Voltaire *le siècle des Anglais* nennen und die von anderen den Vorwurf der Anglomanie erfahren wird.

Diese Aufklärung nahm das Thema der Renaissance wieder auf: Lehren irdischer Lebensbetrachtung von den Rechten des Individuums und der Natur. Die Renaissance hatte einst diese Lehren unter der Hegemonie des Hellenentums und der Philologen vorgetragen. Das 18. Jahrhundert verkündete sie unter der Hegemonie Englands und der Naturforscher. Seine Führer, Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau,

sind „Physiker". Newtons Gravitationsgesetz wurde zur kräftigsten Stütze des heliozentrischen Weltbildes, in welchem unsere Erde ihre privilegierte Stellung im Universum verliert. Lockes Sensualismus wurde zur kräftigsten Stütze der Lehre von der körperlichen Bedingtheit unseres geistigen Lebens — *l'étroite coûture de l'esprit et du corps*, wie Montaigne sagte — und der animalen Organisation des Menschen. Die Naturbedingtheit alles Lebens ist der Text über den in der *Eglise philosophique* gepredigt wird. Aus dieser Anschauung erwuchsen sowohl der Materialismus als die Anfänge der Entwickelungslehre, sowohl die pragmatische Geschichtschreibung als die neue Ästhetik und die nationalökonomischen Theorien der Physiokraten. Deshalb nennt Voltaire das *siècle des Anglais* zugleich *le siècle des sciences naturelles*.

Es sollte die „Herrschaft der natürlichen Vernunft" an die Stelle aller Tradition treten, und es sollte der Mensch, statt seine Blicke hilfesuchend himmelwärts zu richten, im Vertrauen auf die ihm innewohnenden Entwickelungskräfte, tatkräftig und hoffnungsfreudig seine irdische Bahn wandeln, die ihn vorwärts zu Wahrheit und Glück führen und ihm das goldene Zeitalter bringen werde, das vor uns und nicht hinter uns liege. Diese Lehre der Perfektibilität stellt die Krönung des Aufklärungsgedankens dar, ein enthusiastisches Programm irdischer Lebensarbeit, wie es Condorcet (1794) in seiner „Esquisse des progrès de l'esprit humain" formuliert.

Diese Aufklärungsliteratur trägt den Stempel der Parteiversammlungen, aus denen sie hervorgegangen: der Salons. Sie ist weltmännisch im guten wie im schlechten Sinne, elegant und geistreich, aber auch oberflächlich. Die von den Frauen beherrschte „Gesellschaft" bestimmt Wahl und Behandlung des literarischen Stoffes. In dieser Welt der Causerie war der Gesprächswert entscheidend. Längst war die französische Prosa um ihrer angenehmen Gemeinverständlichkeit willen berühmt (*propter faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem*, wie Dante schon vierhundert Jahre zuvor sagte). In diesen Salons machte sie eine eigentliche hohe Schule der Vulgarisation durch. Hier wurde das sprachliche Gesellschaftskleid zurechtgemacht, das in Frankreich jedem, auch dem mittelmäßigen Schriftsteller, etwas vorzustellen gestattet — das aber auch alle nivelliert. Hier bildete sich jene glänzende und gefährliche Soziabilität aus, die dem Französischen seine weltbeherrschende Stellung schuf und die zugleich der Tiefe und Eigenart seiner Literatur Abbruch tat.

Noch zu Lebzeiten Friedrichs II. schrieb die *Académie de Berlin* die Preisfrage von dem guten Rechte der Universalität der französischen Sprache aus und krönte die Schrift Rivarols, die diese Sprache als die eigentliche *langue humaine* bezeichnete (1784).

Die Augen Europas waren auf Paris gerichtet. Die auswärtigen Fürstenhöfe, von Rußland und Schweden bis Toscana, hielten sich in Paris literarische Korrespondenten. Goethe wartete in Weimar mit Spannung auf den vierzehntäglichen Bericht der diskreten handschriftlichen *Corre-*

*spondance littéraire*, welcher Diderot seine gefährlichsten Manuskripte beifügte. Eine große Zahl gedruckter Wochen- und Monatsschriften brachten der Welt die französischen Ideen zur Kenntnis. Von dieser Zeit gilt, daß nur Frankreich und französische Form universellen Charakter zu verleihen vermochte. Die Ideen des englischen „Spectator" wurden in Deutschland und in Italien wirksam, weil Bodmer und Gozzi sie aus einer — lückenhaften — französischen Übersetzung kannten. Lessing gewann aus Voltaires Schriften die erste Kenntnis Shakespeares. Die französische Übersetzung war für Geßners Idyllen das Mittel, sich Amerika zu erobern. Und — lange später — lernten noch der Engländer Carlyle und der Amerikaner Taylor den Namen Goethes bei Frau von Staël kennen.

Die einzelnen Schriftsteller vertreten die Lehren der Aufklärung in verschiedener Weise und mit ungleicher Entschlossenheit. Schon früh finden sich solche, die sie bis in ihre letzten Konsequenzen verfolgen. Der Arzt und Forscher La Mettrie lehrt den Materialismus sans phrase (*L'homme machine*, 1747) und Diderot führt die Lehren des Individualismus bis zum Preise der Anarchie. Voltaire nimmt immer eine gemäßigte, mittlere Stellung ein und Rousseau geht zum offenen Kampfe gegen die Aufklärer über.

Montesquieu.

Ein hoher richterlicher Beamter, Montesquieu, schrieb 1721 eine Satire auf sein Land, die er reisenden Persern in den Mund legte. Diese „persischen Briefe" sind aus dem Haß des Aristokraten gegen die „asiatische Despotie", die Richelieu in Frankreich begründet und Ludwig XIV. verkörpert hatte, geboren. Sie malten den Monarchen und den Papst, das Weiberregiment und die Bischöfe mit geistreichem Spott; sprachen unehrerbietig über Dogma und Akademie, musterten pessimistisch alle Lebensverhältnisse des monarchischen und katholischen Landes. Sie mischten auch libertine Serailberichte unter die eindrucksvollen, scharfgeschauten Bilder französischen Lebens. Die großen Züge historischen Geschehens ziehen Montesquieu früh an, insbesondere in den Schicksalen Roms und in der Verschiedenheit menschlicher Gesetzgebung, deren tieferen Lebensbedingungen er seit seiner Studentenzeit nachgeht. Er lernt England kennen, dessen „extreme politische Freiheit" ihn mit Staunen, aber auch mit Sorge erfüllt, denn Revolution und Abfall der Kolonien scheint ihm hinter ihr zu lauern. Nach zwanzigjähriger Arbeit veröffentlichte er 1748 sein Buch über das „Lebensprinzip der Gesetze" (*L'esprit des lois*). Auch es ist gegen den herrschenden Absolutismus gerichtet, der jene Vorrechte des Adels und jene bürgerliche Freiheit des Volkes zerstört habe, die, in den Zeiten der germanischen Eroberung begründet, noch in der altfranzösischen Monarchie zu Recht bestanden hätten. Montesquieu ist ein volksfreundlicher, konservativer Aristokrat. Reformen empfiehlt er nicht und keineswegs beabsichtigte er, der englischen Konstitution in Frankreich den Weg zu bahnen. Er lehrt vielmehr die Relativität aller staatlichen Einrichtungen. Er spricht mit Objektivität über diese Verschiedenheiten und ihre Vorzüge. Er zeigt, wie die Form des staatlichen Lebens mit tausend

Fäden an die natürlichen Lebensbedingungen eines Volkes gebunden seien, und trägt, als ein Newton der Staatslehre, gleichsam eine mechanische Erklärung dieses staatlichen Lebens vor. Er weist für irdische Einrichtungen irdische Ursprünge nach; er klärt auf und lehrt denken, nach seinem eigenen Wort: *il ne s'agit pas de faire lire, mais de faire penser.* Daß Montesquieu seine Quellen allzu kritiklos benutzt und im einzelnen deshalb oft irrt, ist dem Buch weniger zum Schaden geraten, als daß er in schöngeistiger Ziererei seine Darstellung pointiert und zerflattern läßt, so daß der Gesamteindruck leidet. In der Revolution von 1789 beriefen sich alle Parteien auf den „Esprit des lois". Das Buch stellt ein Arsenal politischer Waffen dar. In Deutschland sind Herder und Friedrich II. seine bedeutendsten Schüler. Sein Verdienst ist, die wissenschaftliche politische Diskussion geschaffen zu haben.

Die Literatur der politischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Reformen.

Nichts zeigt deutlicher den Unterschied zwischen dem 18. und dem 17. Jahrhundert, als die reiche Entfaltung einer Literatur der politischen und wirtschaftlichen Reform. Nicht nur die Realpolitiker des aufgeklärten Despotismus — die sich mit Vorliebe auf ein idealisiertes China berufen — kommen zum Worte. Von hochherzigen Utopisten werden die Grundlagen der Monarchie ebensogut in Zweifel gezogen, wie die des wirtschaftlichen Lebens. In ihren Zukunftsträumen finden sich die disjecta membra des späteren Sozialismus. Die sogenannten Physiokraten preisen im mißachteten Ackerbau die natürliche Grundlage aller Wirtschaft. Sie besonders lehren, daß man den Menschen moralisch hebt, wenn man ihn materiell fördert und diese Förderung erkennen sie im freien, natürlichen Spiel der ökonomischen Kräfte: *laisser faire, laisser passer.* Politisch und kirchlich konservativ, bereiten sie die wirtschaftliche Seite der Revolution vor.

Eine Lehre von den natürlichen Bedingungen des Kunstschaffens (*les causes physiques dans le progrès des arts et des lettres*) trägt der feinsinnige Dubos in seinen „Gedanken über Poesie und Malerei" schon 1719 vor. Er erklärt auch das Recht auf persönlichen Geschmack. An ihm erkennt man die befreiende Wirkung Homers. Batteux führt diese Lehre der Freiheit von neuem in den Dienst ängstlicher Kunstregeln zurück (1746), wogegen Diderot, wieder von Homer geleitet, Einspruch erhebt. Diderot verlangt freie Bahn für den Genius, beruft sich gegen den Akademismus auf die Natur und gegen den Naturalismus auf die Antike, spricht ganz modern über Rembrandt, verwirft das *ut pictura poesis* und regt damit Lessing zum „Laokoon" an, während der Übersetzer seines „Essai sur la peinture" Goethe wird.

Voltaire.

Fast in den nämlichen Jahren wie Montesquieu verlebte auch Voltaire zwei Jahre in England, das ihn, den Jüngeren, noch tiefer ergriff als jenen. Dem frivolen schöngeistigen Skeptiker, gab es bestimmte Ziele, es machte ihn reifer und ernster.

Was in Frankreich bisher über ein freies England bekannt geworden war, das resümierte, vermehrte und popularisierte Voltaire. Er stieß die

halb geöffnete Türe vollends auf und richtete als Herold so kecke Worte an seine Landsleute, daß die Staatsverwaltung zur Verfolgung griff und den „Lettres sur les Anglais“ (1734) die Weihe des Skandals gab. Voltaire beabsichtigte in diesen 18 Briefen nicht sowohl eine Darstellung des kirchlichen, politischen, philosophischen, sozialen, literarischen England, als eine Satire auf Frankreichs Rückständigkeit: daher die Übertreibungen, Einseitigkeiten und Lücken.

Die germanische Welt ist wiederholt in dieser Weise der erstaunten Romania vorgestellt worden: ihre primitive Gesamtheit einst durch Tacitus; hier zunächst die Anglia durch Voltaire und achtzig Jahre später die Germania durch Frau von Staël. Die reformatorische Absicht war modifiziert durch die Verschiedenheit der Zeiten: Tacitus predigte moralische Reform, Voltaire hauptsächlich Denkfreiheit, Frau von Staël vornehmlich literarische Wiedergeburt. Voltaire kämpft gegen kirchliche Engherzigkeit, soziale Vorurteile, politische Bedrücktheit, vulgarisiert die Lehren Bacons, Newtons, Lockes; schöpft Anregung aus Popes Didaktik, Swifts Satiren. Aus Shakespeare, dessen freier aber auch rauher Größe er mit zwiespältiger Empfindung gegenübersteht, empfängt er die Ahnung einer lebensvolleren Dramatik, deren Lockungen er aber nur behutsam, ja ängstlich, folgt. Andere, wie Prevost, stellen in den Dienst dieser englischen Ideen periodische Publikationen nach dem Muster der moralischen Wochenschriften Englands.

Noch peinlicher als Shakespeares wirkt später Dantes große Kunst auf Voltaire. Der scharfe Ausdruck dieser Empfindung weckt in Italien lauten Widerspruch. Es ist charakteristisch, daß zur nämlichen Zeit Deutschland, unter Bodmers Führung, seiner Bewunderung für die Poesie des großen Italieners und des großen Briten Worte leiht.

Die Ungunst der Verhältnisse zwingt Voltaire, seinen Wohnsitz fürderhin fern von Paris zu nehmen. Er verlebt anderthalb arbeitsreiche Jahrzehnte auf Schloß Cirey, folgt 1750 der Einladung Friedrichs II. nach Berlin, wo auf die Honigmonate fürstlicher Intimität bald Verstimmung und längere, doch nicht dauernde, Entfremdung folgt. Über vier Jahrzehnte erstreckt sich der bedeutungsvolle Briefwechsel, in welchem die beiden Männer Urteile über Menschen, über literarische Dinge und Fragen der Weltanschauung austauschen. Die letzten 25 Jahre verbringt Voltaire in der Nähe von Genf, besonders in Ferney, im Besitze eines förmlichen literarischen Königtums. Zu Cirey überwogen die dichterischen und historischen Arbeiten; in Ferney steht der Kampf um die Freiheit des Denkens im Vordergrund. Voltaires philosophische, antikirchliche Schriftstellerei bricht namentlich im Gefolge jener Affaire Calas machtvoll auf, die seit 1762, auf seinen Kampfruf hin, die öffentliche Meinung Europas aufrührte. Und Calas blieb der letzte Protestant, der um seines Glaubens willen in Frankreich gefoltert und aufs Rad geflochten wurde.

Die zahlreichen historischen Arbeiten Voltaires überragt an Bedeutung sein Versuch einer Universalgeschichte (*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*), der zugleich als Fortsetzung und als Gegenstück zu Bossuets Predigt über die Weltgeschichte geschrieben ist. Durch seine eindringende, von nationalen Vorurteilen freie Kritik der Überlieferung (*philosophie de l'histoire*) und durch die weite Auffassung seiner Aufgabe als einer kulturgeschichtlichen, hat er schöpferisch gewirkt. Begeistert preist ihn dafür Lessing. Die aufdringliche Didaktik des Aufklärers setzt indessen Voltaires großer Leistung eine Schranke, die freilich Lessing nicht fühlte.

In seinen philosophischen Schriften vertritt Voltaire die in der „*Eglise philosophique*" herrschende Lehre des Deismus, die er eklektisch ausgestaltet. Ihn erfüllt ein fester, unerschütterlicher, durch Vernunftschlüsse unabweislich gebotener Glaube an ein höchstes Wesen, das ewig, weise und gerecht ist und als Lebensprinzip neben und über der ewigen Materie steht — also Dualismus. Die metaphysische Ausgestaltung dieses Dualismus ist bei ihm widerspruchsvoll. Als praktischer Philosoph legt er viel mehr Nachdruck auf die Unumstößlichkeit der Tatsache, daß Gott existiert; seine gelegentlichen Versuche, durch metaphysische Spekulation das Wie dieser Existenz zu erklären, gibt er selbst jeweilen ohne Bedauern preis. Er ist im Innersten überzeugt von der sittlichen Verderblichkeit des Atheismus, der den obersten Gesetzgeber und Richter aus der Welt schaffe, und kämpft leidenschaftlich gegen die Gottesleugner unter den Aufklärern. Er ist auch überzeugt von der Unwandelbarkeit der Begriffe von Recht und Unrecht, Tugend und Laster, welche das höchste Wesen als *loi naturelle* in unsere Herzen gegraben hat und in deren Befolgung wir, unbekümmert um Kultus und Dogma, unsere praktische Religion erblicken sollten. Er faßt die Welt auf als einen Bau nach bewußten Endzwecken. Die Natur ist ihm Kunst. Die Liebe zu Gott wird zur Liebe zum Künstler, dessen Werk wir bewundern. Um das Vorhandensein des Übels in dieser zweckmäßigen Welt zu erklären, hält er unsere Vernunft nicht für ausreichend. Ob er die Summe dieses Übels geringer anschlägt, wie in jüngeren Jahren, oder höher taxiert, wie in der späteren Zeit ... alle Versuche des Optimismus, das Rätsel zu lösen, scheinen ihm ungenügend und reizen seinen Spott. Der Fortschritt der Menschheit auf der Bahn des Glückes ist, nach ihm, sehr langsam. Den Enthusiasmus des Perfektibilitätsglaubens teilt er nicht. In der Erkenntnislehre ist er ein Sensualist von der Schule Lockes. Große Wahrscheinlichkeit hat für ihn die Hypothese, daß die sogenannte Seele nur eine dem Körper von Gott verliehene Fähigkeit sei. Das führt ihn zu unabweislichen Zweifeln an unserer persönlichen Fortdauer nach dem Tode, und, indem er die Unsterblichkeit der Seele preisgibt, glaubt er, daß das göttliche Gericht über Gut und Böse schon auf Erden in dem Gewissen des einzelnen Menschen abgehalten werde. Aus einem entschiedenen Indeterministen

ist er schließlich, vorzüglich durch Friedrichs II. Einfluß, ein ebenso entschiedener Determinist geworden.

Für diese Lehren steht Voltaire eine glänzende sprachliche Form zur Verfügung. An Stelle der gemessenen Feierlichkeit der klassischen Satzperiode, die dekorativ verweilt, würdig gebietet oder untertänig huldigt, tritt bei Voltaire der rasche Schritt der Rede, die zur Tat schreitet. Die Periode ist kürzer. Knapp umschließt ihre Hülle den Gedanken, dessen lebhafte Bewegung durch ihre einfache Eleganz nicht gehemmt und nicht verdeckt wird. Alles erscheint von vollendeter Natürlichkeit, alles in helles Licht getaucht; alles macht den Eindruck müheloser Selbstverständlichkeit. Diese leuchtende Darstellung überwindet spielend alle Schwierigkeiten — es ist nicht die Darstellung des Forschers, der sich müht. Es ist die des genialen Dilettanten. Dabei stellt Voltaire alle literarischen Formen in den Dienst der philosophischen Propaganda: das Drama, das Lehrgedicht, das ihm meisterlich gerät; jene abenteuerlichen Erzählungen, die er Romane nennt; Predigten, Dialoge, Disputationen, Briefe und das — Taschenwörterbuch.

Die neue naturwissenschaftliche Erkenntnis von der organischen Entwickelung überzeugt Voltaire nicht. Die Veränderlichkeit der Arten anzunehmen, lehnt er ab. Die Zeit überholte ihn und die weiter links stehenden *esprits forts* spotteten über ihn als einen *esprit faible*.

Diderot und sein Kreis.

Inzwischen hatte Diderots „Encyclopédie“ zu erscheinen begonnen. Voltaire arbeitete erst mit, ging dann aber zu kritischer Ablehnung über.

Der stürmische Diderot war, von englischen Anregungen ausgehend und durch La Mettrie geführt, vom Deismus zu einer materialistischen Entwickelungstheorie und physischen Interpretation aller Lebensvorgänge gelangt. Er ging bis auf den Grund des naturalistischen und individualistischen Zuges der Zeit. Er ward der konsequenteste, rückhaltloseste und umfassendste Vertreter der neuen Denkweise und verrichtete als solcher eine ungeheure Arbeit. Staunend überblickt man den Umfang dieser Leistung, diese philosophischen, mathematischen, naturwissenschaftlichen, kunstgeschichtlichen, technologischen, politischen, historischen, pädagogischen Schriften, diese Romane, Dramen und Dramaturgien, die Lessing, Goethe, Schiller, Geßner zu Übersetzungen anregten und die ihn so wenig erschöpften, daß er vom Überfluß seiner Ideen einem großen Freundeskreise freigebig spendete. „Tief und närrisch“ nennt er selbst seine philosophischen Dialoge und diese Bezeichnung verdient besonders „Le neveu de Rameau“, jene dialogisierte Studie über die Verbindung von *moral insanity* und Genialität, die Goethe festhielt. Diderot, der so fesselnd zu plaudern weiß, verfällt auch leicht in wortreiches Dozieren, und in überquellender Rührseligkeit verbindet er Lehren der Moral und des Libertinage. Ein starrer Gottesleugner ist der Monist Diderot nicht geworden. Sein enthusiastischer Materialismus bewahrt einen idealistischen Zug, der in seiner altruistischen Morallehre und seinem Pantheismus zu

Wort kommt. Dieser Zug fehlt dem Buch des Helvetius (*De l'esprit*, 1758), durch welches das Frösteln platter Prinzipienreiterei geht, und dem die Verfolgungen des Staatsanwaltes einen unverdienten Ruf verschafften, als wäre es der urkundliche Ausdruck der Aufklärung. Auch Holbachs „Système de la nature" (1770) ist trotz Diderots Mitarbeiterschaft trocken und kalt geblieben. Diese doktrinäre Bilanz des Naturalismus wurde nicht nur von Voltaire abgelehnt. Auch König Friedrich ergriff die Feder zur Widerlegung.

Ein Aufenthalt in England führt Buffon zu naturwissenschaftlichen Studien. Die 36 Bände seiner „Histoire naturelle générale et particulière" (seit 1749) verbinden exakte Forschung auf Grundlage des Experiments mit kühnen und wechselnden entwickelungsgeschichtlichen Hypothesen, und seine glänzende Rhetorik trägt diese Naturbetrachtung in weite Leserkreise. D'Alemberts Bedeutung liegt weniger in seiner eigenen literarischen Tätigkeit, als in seinem wissenschaftlichen Ansehen als Mathematiker und in seiner Machtstellung in der Schriftstellerwelt, die ihn zu einer Art „Minister der Aufklärungsangelegenheiten" erhob.

Die Encyclopédie.

Auch die Encyclopédie (1750—1772 mit Supplementen bis 1780, 35 Bände) geht auf englische Anregung zurück. Ihre Redaktoren Diderot und D'Alembert beabsichtigen eine Prüfung des gesamten menschlichen Lebens auf seine Vernünftigkeit hin. Die Arbeit ist sehr ungleich ausgefallen. Ihre Hauptlast ruhte auf dem unermüdlichen Diderot. Die zahllosen Mitarbeiter waren zwar durch aufklärerische Tendenz, aber nicht durch wirkliche Einheit der Doktrin verbunden. Doch ist aus dem Stimmengewirr der materialistische Grundton wohl herauszuhören. Die Rücksicht auf die Verfolgungen zwang zu allerlei redaktionellen Winkelzügen, und die Angst vor der Strafe führte den Verleger zu umfangreichen heimlichen Verstümmelungen des Textes, deren Perfidie Diderot zu spät entdeckte, und die vom Publikum nicht bemerkt wurden. Dieses Publikum wandte sein Hauptinteresse den reich illustrierten technischen Partien zu. Man pflegt die Bedeutung der „Encyclopédie" für die Verbreitung speziell materialistischer Lebensanschauung zu überschätzen. Sie wirkte mehr durch ihre allgemein freiheitliche Tendenz als weithin sichtbare Hochburg des freien Gedankens und des Fortschritts.

Die Zeit um 1750 ist eine Epoche bedeutsamer Schöpfungen. Sie bringt den „Esprit des lois"; nach La Mettries „Naturgeschichte der Seele" treten Buffons „Historie naturelle" und Diderots „Encyclopédie" hervor. Die Jahre bedeuten einen Höhepunkt materialistischer Literatur. Ein Zeitgenosse spricht von „allgemeiner Vernunftgärung", und andere klagen, daß bei dieser allbeherrschenden Verstandestätigkeit das Herz zu kurz komme: *le cœur est bête comme un cochon* sagt d'Argenson damals, *car ce siècle est tourné à la paralysie du cœur*. Hinter einer zur Schau getragenen Rührseligkeit verberge sich hochmütige Herzenskälte: *on joue la sensibilité presque comme si on la sentait.*

Schon bringen aber diese selben Jahre den beginnenden Rückschlag: Vauvenargues' Fragmente erscheinen 1746, und 1750 erhebt Rousseau seine Stimme.

Vauvenargues. Der von Not und Krankheit früh gebrochene Vauvenargues will sein raisonnierendes, skeptisches Zeitalter zu Gefühl und Tatkraft zurückrufen. Leidenschaftlich fühlen und nach auszeichnenden Taten streben soll der Mensch! Obwohl Vauvenargues seine Diätetik der Seele ohne Hilfe der Religion aufbaut, so brechen doch gelegentlich christliche Stimmungen bei ihm auf. Der Enthusiast bezeichnet es als „die Krankheit unserer Tage, alles scherzhaft zu behandeln" — die nämliche Klage wird später die gefühlsselige Frau von Staël gegen ihre Zeit erheben. Die Fülle des Wissens erdrücke und lähme den Menschen — „es macht das Denken Feige aus uns allen" — und schaffe keine Erkenntnis, die der Erkenntnis ebenbürtig sei, die Gefühl und Herz ihm freigebig gewährten. „Durch das Wissen entfernen wir uns von der Wahrheit mehr als durch die Unwissenheit." Vauvenargues ist ideenmüde und gefühlsdurstig. *Notre plus grand mal est dans l'esprit,* sagt er und auch: *les grandes pensées viennent du cœur.*

La Mettrie und Vauvenargues — welche Gegensätze! Dort der gelehrte aber frivole und spöttelnde Vertreter des *esprit,* der es ablehnt, daß aus seinen Spekulationen praktische Konsequenzen gezogen werden. Hier der ungelehrte, ernste und enthusiastische Verkündiger der Macht des Herzens und einer Moral der Tat. Vauvenargues, der seiner wissensstolzen Zeit die „Wege des Herzens" und die „Erleuchtung durch das Gefühl" predigt, ist der Vorläufer Rousseaus.

Rousseau. Als der Genfer Rousseau nach einem unsteten, verwahrlosten Jugendleben, ohne eigentliche Schulbildung, aber mit emsig zusammengerafftem Wissen, ein Dreißiger, nach Paris kam, schloß er sich den Aufklärern an, die gegen das Bestehende kämpften. Allmählich aber erwuchs in dieser Bundesgenossenschaft auch der Gegensatz der Meinungen und Charaktere und führte nach anderthalb Jahrzehnten zum Bruch. Erst auf den Trümmern dieser Freundschaften erhebt sich seit 1757 des einsamen Rousseau weltbewegende Eigenart.

Schon in seiner ersten noch schülerhaften Schrift hatte Rousseau seinem bildungsstolzen Zeitalter zugerufen: auf eure Zivilisation, auf eure Kunst und Wissenschaften braucht ihr nicht stolz zu sein! Der Weg, den sie führen, ist nicht ein Weg aufwärts zum Glück, sondern ein Weg abwärts zum Verderben der Menschheit. Das Menschenparadies liegt nicht vor euch, wie die Propheten der Perfektibilität lehren, sondern unwiederbringlich hinter euch. Jene *raison,* die euch etwas vorgaukelt, ist eine Verführerin; jene Perfektibilität ein Fluch. Es gilt, zu einfacheren, natürlicheren Lebensformen zurückzukehren.

Dem Evangelium der Weltfreude gegenüber, das die Aufklärer verkündeten, beginnt Rousseau ein Evangelium des Weltschmerzes zu predigen.

Er fährt fort zu lehren, daß die Zivilisation ein Unglück, daß „der Mensch, der nachdenkt, ein verdorbenes Geschöpf“ sei. Aus den Tiefen des Volkes aufgestiegen, redet er einer Gesellschaft, die dieses Volkes vergessen hat, ins Gewissen: es gibt viel wichtigere, erhebendere, wahrere Dinge, als die ihr da treibt in eurer städtischen, abgezirkelten, geckenhaften Exklusivität. Es gibt eine Solidarität und Gleichheit, die auf der Natur beruht. Da sind die starken Wurzeln unserer Kraft! Rousseau weckt das soziale Gewissen.

Seine Worte erregten Aufsehen. Er, der fünfzehn Jahre zuvor noch ein Abenteurer der Landstraße gewesen, ist seit 1750 ein berühmter Autor. Da von Kindheit an bei ihm zum körperlichen Leiden sich eine krankhafte psychische Veranlagung gesellte, so affizierte ihn der Glückswechsel und die damit verbundene Komplikation des Lebens stärker als einen Gesunden. Er erschütterte sein labiles seelisches Gleichgewicht. In Jahren solch schmerzvoller Erschütterungen schreibt und druckt er Schlag auf Schlag seine Meisterwerke: die „Nouvelle Héloïse“, den „Contrat social“ und den „Emile“ (1756—1762). Die Verfolgungen beginnen. Nach dem Beispiel des monarchischen Frankreichs erlassen auch die schweizerischen Republiken Verhaftbefehle gegen ihn. Aus dem Asyl im Neuenburgischen, das dem Flüchtigen König Friedrich gewährt, sendet er flammende Worte gegen seine geistlichen und weltlichen Widersacher, um sich dann, ruhiger geworden, botanischen und musikalischen Lieblingsarbeiten hinzugeben. Neue Verfolgungen trieben ihn nach England, wo die Flammen des Wahnsinns vollends über ihm zusammenschlagen. Die unerhörten literarischen Triumphe hatten Rousseaus Eitelkeit bis zum Größenwahn gesteigert. Wo natürliche Gegnerschaft ihm erwuchs, oder seine Ansprüche Streit herbeiführten, da sah er ungeheuerliche, diesem Wahne entsprechende Komplotte. Vor ihnen floh er auch in Frankreich ruhelos von Ort zu Ort. Um gegen die moralische Vernichtung aufzukommen, mit der sie ihn angeblich bedrohten, schrieb er seine Autobiographie (*Les Confessions*), ein Werk feinster Seelenanalyse, wunderbarer Schilderungen, in dessen oft zynischer Offenheit aber viel Selbstüberhebung und Täuschung schlummert. Die letzten Jahre verlebt Rousseau in Paris, bald jene Klagen redigierend, die ihm der Verfolgungswahn diktierte, bald, in ruhigeren Zeiten, zu Blumen und Liedern sich neigend und mit träumerischen Gängen durch sein wundersames Leben beschäftigt.

Die Natur ist gut, lehrt Rousseau im „Emile“, wie ihr Schöpfer gut ist. Die Hand des Menschen verdirbt sie; vom Menschen stammt alles moralische und physische Übel her. Es gilt deshalb, das Kind als *homme de la nature* heranwachsen zu lassen und die Verderbnis der Zivilisation von ihm fern zu halten. Schutz seiner natürlichen Güte und Vortrefflichkeit! Natur! Natur! Rousseau protestiert gegen alle Schulmeisterei, die in den „lächerlichen Einrichtungen, die man Gymnasien nennt“, sich breit macht. Er gibt eine „Erklärung der Menschenrechte des Kindes“. Er

hat übrigens nur die Erziehung des Reichen im Auge, die es zu vereinfachen gelte, um die sozialen Unterschiede zu verringern. „Der Arme bedarf keiner Erziehung.“ An Volksschulung denkt er nicht, da er ja überhaupt bildungsfeindlich ist. Eine Kluft trennt ihn von Pestalozzi und von den Bildungsbestrebungen unserer Zeit. — „Emile“ enthält auch ein Glaubensbekenntnis. Es ist gegen die Materialisten gerichtet und setzt der verneinenden Vernunft das bejahende Herz entgegen: ich fühle, daß Gott ist. Rousseau verschmäht den Bibelglauben und lehnt die Offenbarung ab. Er glaubt nur an die Offenbarung seines Herzens. Er ist religiös, aber unkirchlich.

Trotz vieler Entlehnungen ist das Werk in hohem Maße originell und persönlich. Durch die Kühnheit des ganzen Baues, durch die Unerbittlichkeit der Forderungen, die Eindringlichkeit der harmonischen Sprache setzte er die Gemüter in die heftigste Aufregung.

Rousseau sieht im Eigentum eine Hauptquelle unseres Unglückes. Doch verlangt er nicht seine Aufhebung, sondern nur seine gleichmäßige Verteilung. Er ist kein Sozialist, aber seine Lehren sind einer leidenschaftlichen Interpretation fähig, und der Sozialismus hat von ihnen Anregungen empfangen.

Der „Contrat social“ gilt der Erörterung der Frage nach der besten Staatsform. Der Staat wird, nicht mit Hilfe geschichtlicher Forschung sondern rein konstruktiv, auf einen Vertrag zurückgeführt, durch welchen jeder Einzelne seine sämtlichen Rechte an die Allgemeinheit abgetreten habe, um sie von dieser auch wieder garantiert zu erhalten: Eigentum, Leben, Unabhängigkeit. Von dieser Allgemeinheit, die in Majoritätsbeschlüssen ihren Willen kundgebe, abhängen — und nur von ihr als Souverän abhängen — heiße frei sein. Der beste Staat ist also der Volksstaat mit allgemeinem Stimmrecht, obligatorischem Referendum, direkten Volksversammlungen und mit einer aus der Volkswahl hervorgegangenen Regierung, die aus den Tüchtigsten des Landes besteht. Dabei schwebt Rousseau, dessen Auge auf Stadtstaaten wie Genf, Venedig und Athen gerichtet ist, die Einrichtung kleiner Bundesstaaten vor, die freilich für Frankreich nur durch eine Revolution erreicht werden könnte, über welche er sich vorsichtig äußert. Rousseau lehrt als *citoyen de Genève* republikanische Gesinnung im monarchischen Frankreich. Ist auch eine Reihe seiner Gedanken nicht neu, so ist es doch erst seiner schriftstellerischen Meisterschaft und der Energie seiner Behandlung gelungen, die Lehre der Volkssouveränität zu einer treibenden Kraft im Staatsleben zu machen. Die Lehrsätze seines Buches zündeten wie Blitze und das Echo der Worte *peuple souverain*, *citoyen*, *liberté*, *égalité* findet sich in den Unabhängigkeitserklärungen Nordamerikas wie in den Manifesten des revolutionären Frankreich von 1789—93. Alle Parteien beriefen sich auf Rousseau. Seine politischen Ideen haben die friedliche und die blutige Regenerationsarbeit geleitet.

Was Rousseau mit der Einbildungskraft des Poeten und der leidenschaftlichen Beredsamkeit des Priesters über die Rechte des Individuums und seines empfindsamen Herzens und über die Rückkehr zur guten Natur vortrug, setzte auch die Geister Italiens und Englands in heftige Bewegung. Tief ergriff es Kant, Herder, Goethe, Schiller, Fichte — Rousseau steht an der Spitze des modernen Denkens und der neueren Literatur des Individualismus und Naturalismus.

Auf seiner krankhaften seelischen Veranlagung ist seine ideengeschichtliche Bedeutung erwachsen; in seiner zuchtlosen Empfindungsseligkeit lag das Zündende und Aufregende seiner Schriftstellerei.

Bernardin de Saint-Pierre.

Was Rousseau als Prediger der Natur, als Vertreter der Reaktion gegen Aufklärung und Klassizismus begann, das führte Bernardin de St-Pierre weiter. Er wollte im Wettbewerb mit Buffon eine allgemeine Geschichte der Natur schreiben (*Études de la nature*, 1784ff.; *Harmonies*, 1796) und der entgötterten Natur Gott wiedergeben, dessen Allgegenwart er in der reichen heimatlichen und in der üppigen tropischen Natur fühlt. Er spottet des „traurigen Kompaß der menschlichen Wissenschaft“ und leitet zu gefühlsmäßiger Erkenntnis der „göttlichen Harmonien der Natur“ an. Er gibt Naturbilder von bisher unerhörtem Glanze bunter Farben, wogender Formen, lieblicher Düfte und arbeitet mit einem Wortmaterial, das vordem nicht literaturfähig gewesen.

Seine Schilderungen aus dem Leben der Tropen kamen der Neigung zu einem sentimentalen Exotismus entgegen, den die zeitgenössischen Reiseberichte geweckt hatten, und erwarben diesem Exotismus literarisches Bürgerrecht. Neben das Idealbild aufgeklärter Chinesen stellt sich so das des tugendsamen Wilden. —

Die Dichtung

In diesem „philosophischen“ Jahrhundert tritt die Dichtung stark zurück. Die Produktion freilich ist groß, aber der künstlerische Wert leidet unter dem doppelten Drucke der lehrhaften Tendenz und der zur Formel gewordenen klassizistischen Form. Jetzt bekommt das Wort „classique“, das bisher, gleich dem lateinischen „classicus“ einfach „ersten Ranges“ bedeutet hatte, seinen auf das 17. Jahrhundert bezogenen historischen Sinn.

Der germanische Einfluß

Doch zeigen sich viele Ansätze zu Neuem, und hier gesellt sich zum englischen seit 1750 der deutsche Einfluß. Der Geist der „Europe germanique“ beginnt immer kräftiger in das gallische Land einzudringen, das sich von den früheren italienischen und spanischen Einflüssen befreit hatte und nun von der Höhe seiner Aufklärung sehr geringschätzig auf seine romanischen Geschwister, Italien und Spanien, herabsah. Aufklärung und literarische *bienséance* hinderten Voltaire und seine Zeitgenossen in gleicher Weise, die Kunst Dantes zu verstehen, die ihnen noch barbarischer erschien als die Shakespeares.

An dem englischen Beispiel des bürgerlichen Romans (Richardson) und des bürgerlichen Dramas (Lillo) kräftigt sich in Frankreich die Neigung zur Darstellung der modernen Welt. Thomsons Natursinn, Sternes

kecker Individualismus, Grays und Youngs Melancholie wecken empfindsamen Widerhall. Macphersons Ossian und Percys Balladensammlung lenken den Blick auch auf das romanische Mittelalter. Man gräbt Troubadours, Fabliaux, Volksbücher, spanische Romanzen aus

Während im 17. Jahrhundert kaum ein Lehrbuch der deutschen Sprache in Frankreich erschien — es sei denn für Soldaten, die der Krieg über den Rhein führe —, so wird jetzt Gottscheds „Deutsche Sprachkunst" eifrig übersetzt und das Studium des Deutschen wird in Paris Mode. Gottsched, Gellert, Kästner und andere sind Mitarbeiter kosmopolitischer Pariser Zeitschriften. Die Übersetzung von Geßners Idyllen erntet den größten Beifall und verbreitet die Vorstellung eines arkadischen Deutschland, die noch Frau von Staël begleiten wird. Diese Idyllen schwellen, wie Goethes Werther, den Strom der Empfindsamkeit. Lessings bürgerliches Schauspiel gesellt sich zum englischen.

Dieser germanische Geist der Empfindsamkeit und literarischen Ungebundenheit fand seine Theoretiker in Diderot und Mercier, die beide nicht Deutsch konnten. Ihm stand eine Strömung französischer Malerei zur Seite, welche die einfache Natur und bürgerliches Leben schlicht (Chardin) oder mit sentimentaler Lehrhaftigkeit (Greuze) darstellte, und deren Herold ebenfalls Diderot war, der mit seinen geistvollen „Salons" die französische Kunstberichterstattung geschaffen hat.

Der Neoklassizismus.

Doch begegnen die „harten Sänger des nebligen Nordens" auch mancher Ablehnung. Der klassische Geist Frankreichs erhält neue Kräftigung durch die philologische Literatur, die sich seit 1750 an die Entdeckung von Herculaneum und Pompeji knüpft — wobei auch in Frankreich der Deutsche Winckelmann führend erscheint — und durch den Kampf gegen Kirche und Monarchie. Auch die politische Beredsamkeit Rousseaus lieh diesem erstarkenden Neoklassizismus Flügel. Sein literarischer Theoretiker ist Laharpe, sein großer Künstler David. Unter Revolution und Kaisertum erreichte dieses neue Lateinertum die mächtigste Entfaltung, und seine politische Gegnerschaft gegen das germanische Europa hemmte auch den Fortschritt des germanischen Geistes in Frankreich. Doch setzen die Emigranten unter dem Getöse der Waffen die Arbeit der geistigen Vermittelung fort. Im „Spectateur du Nord" (Hamburg 1798) entwickelt Villers ein Arbeitsprogramm für Emigranten und ruft ihnen zu: Übersetzt und eignet euch die Schätze der arbeitsamen und bescheidenen deutschen Nation an, die euch in ihrem Schoße aufgenommen hat! So rief einst Du Bellay den Franzosen des 16. Jahrhunderts zu, daß sie sich der Schätze der Antike bemächtigen sollten.

Die Lyrik.

In der Lyrik der Aufklärungszeit, die korrekt, geistreich und sinnlich ist, sind germanische oder volkstümliche Töne noch wenig zu vernehmen. Schon stellt sich das Pastiche ein. Der Kreole Parny schafft aus einer Mischung von Ossian und *esprit gaulois* „madegassische Volks-

lieder" (1787), die auch Herder täuschen. Die neoklassische Strömung kulminiert in der Kunst André Chéniers (1762–1794). Dieser Neuhellene kleidet das Heidentum der Aufklärung in Alexandriner, in deren freiem Schritt, in deren lebensvoller Bildlichkeit und charakteristischem Ausdruck ihn das Beispiel der griechischen Poesie leitet. In diesem Poeten wird die persönliche und freie Art der griechischen Dichtung zum Erlebnis, wie in Ronsard. Aber so wenig wie Ronsard kam er aus der Nachahmung heraus — vielleicht weil er zu jung starb. Sein Wort, das ihm die Guillotine abschnitt, verhallte ungehört, und Frankreich fuhr fort, den Reimen Delilles zu lauschen, der die ganze Natur und Kultur in den korrekten Formen des poetischen Handwerks besang.

Der epischen Poesie meinte Voltaire in doppelter Weise zu Hilfe zu kommen: durch Verspottung des Alten und durch Neuschöpfung. Er verhöhnt in der „Pucelle" die altväterische Rhetorik des 17. Jahrhunderts und ihre Verherrlichung von Thron und Altar vielmehr als die Jungfrau von Orleans selbst. Leider entstellt er das in seiner Art bedeutende Exemplar eines komischen Epos durch Schmutz. Seine eigene „Henriade" ist mehr didaktisch als lyrisch. Die überlieferte epische Maschinerie dient hier aufklärerischer Belehrung, deren beredte Weisheit eine Vorrede Friedrichs II. preist. Das Epos

Reicher entfaltete sich Roman und Novelle. Lesage bringt durch seine treffliche „Histoire de Gil Blas" (1715–1735) die hundertfünfzigjährige Entwickelung des einst spanischen Schelmenromans zum Abschluß. In seiner gelassenen Art, die nicht vertieft, aber auch nicht verzeichnet, erzählt er realistisch den Lebensgang seines plebejischen Helden und schildert er satirisch die zweifelhafte Gesellschaft, die Gil Blas sein Aufsteigen ermöglicht. Doch fehlt der drohende Ton Figaros noch völlig. Roman und Novelle.

Während Lesage die Welt seiner bürgerlichen Helden nach überlieferter Weise noch wesentlich satirisch darstellt, haben sich andere längst der ernsten und sentimentalen Schilderung dieser Welt zugewandt. Man sieht das Nahen des modernen Romans.

Noch vor Richardson — der ihn nachahmt — läßt Marivaux ein junges Mädchen (*Marianne*, 1731 ff.) die Kämpfe erzählen, die es in den Gefahren und Versuchungen der Großstadt zu bestehen hatte. Marivaux schildert mit innerer Teilnahme, doch nicht mit der Rührseligkeit Richardsons, die Tüchtigkeit bürgerlicher Verhältnisse. Er weiß komplizierterer Menschenart gerechter zu werden als jener; plaudert, aber schwätzt nicht; verweilt mit der Ausdauer des Kurzsichtigen bei kleinen Vorgängen, die er psychologisch zergliedert und oft so realistisch wiedergibt, daß die Zeitgenossen ihm Vulgarität vorwerfen.

Die stoffliche Spannung, die bei Marivaux zurücktritt, herrscht in den Romanen des abenteuerlichen und leidenschaftlichen Prévost. Die Not des Lebens zwang ihn zu hastiger Produktion, in welcher sein großes Können als Erzähler sich zersplittert. Nur einmal hat er sich zu der

„unschätzbaren Kunst“ — es ist Goethes Wort — jener ergreifenden Novelle erhoben, in welcher der Chevalier des Grieux die Geschichte der unbezähmbaren Leidenschaft erzählt, die ihn an die Dirne Manon Lescaut kettete. Prévost hat hier die äußere Bewegtheit des älteren Romans mit der Tiefe des neuen glücklich verbunden. — Er war, gleich Voltaire, ein Verkünder englischen Wesens. Daß er Richardsons Romane übersetzte, ist seinen eigenen Büchern gefährlich geworden. Sie gingen in der Tränenflut unter, die „Pamela“ und „Clarissa“ in Frankreich entfesselten. Richardsons sentimentale Schüler sind Diderot und Rousseau.

Diderot ist ein unnachahmlicher Erzähler kleiner problematischer Novellen. Eine Wirkung aber ging nur von Rousseaus Roman aus. „La nouvelle Héloïse“ (1762) ist die Geschichte der Liebe eines plebejischen Hauslehrers, St-Preux', zu seiner vornehmen Schülerin Julie-Héloïse, in Briefen, mit Naturschilderungen aus den Alpen. Die beiden Helden sind „schöne Seelen“ — *belle âme* ist das sentimentale Gegenstück zum *bel esprit* des 17. Jahrhunderts — d. h. edelgesinnte und feingebildete Menschen mit rührseligen, schwachen Herzen. Sie schreiben sich von Leidenschaft durchglühte Briefe, die dem Ganzen einen lyrischen Charakter geben, und die Rousseau selbst „Hymnen“ nennt. Rousseau legte die ganze Erregung seines fünfundvierzigjährigen Herzens, das eben einen Nachsommer der Liebe erlebt, in die Geständnisse der beiden Briefschreiber. Er verleiht ihren Klagen und ihrem Jubel den Wohlklang einer eigenartigen Sprache, welche die Zeitgenossen wie eine unbekannte Heimatkunst anmutete. Julie ist indessen einem anderen als Gattin bestimmt, und nach dem ersten Teil (120 Briefe) mit seinen heißen Ergüssen folgt ein kühlerer zweiter Teil, der uns statt der irrenden jugendlichen Geliebten die treue, hingebende Gattin und Mutter zeigt. Dieser lehrhafte zweite Teil ist eine Art moralischen Schutzdaches für den ersten, der allein künstlerisch wirksam ward.

Unter seinem Einfluß entstand Goethes „Werther“, von dem sein Verfasser wenig später launig sagte, daß er mit der „Nouvelle Héloïse“ zusammen die „Grundsuppe der Empfindsamkeit“ darstelle und der 1776 ins Französische übersetzt wurde. An beider Flammen entzündete sich die Dichtung des Weltschmerzes, die mit Foscolo, Chateaubriand, Byron, Europa erfüllen sollte. „Werther“ ist der „Nouvelle Héloïse“ als Kunstwerk überlegen; Rousseau aber hat das Verdienst, der Frühere gewesen zu sein und die Quelle entdeckt und gegraben zu haben, an der sie alle tranken. Er war der erste, der jenen Stimmungen den lyrischen Ausdruck gab, in welchem die Herzen der damaligen Jugend ihre eigenen Gefühle wie in einer Offenbarung wiederfanden. In seinem Liebesroman — *c'est une longue romance*, sagt die Vorrede — springt der Quell der lyrischen Dichtung auf.

So erscheint Rousseau, der Verfasser des „Emile“, des „Contrat social“ und der „Héloïse“, als der Geist des Jahrhunderts, von dem die meisten Anregungen ausgegangen sind. Als er den Franzosen ihre Verbildung

vorhielt, unter ihnen als Prediger der Natur, der Alpenlandschaft, des Landlebens, der Demokratie, der Menschen- und Herzensrechte auftrat und ihnen in brüsker Art unmodische Dinge in unmodischer Rede voll eigenartiger Bilder sagte, da flogen ihm die Herzen der jüngeren Zeitgenossen zu. Die Älteren aber schalten ihn einen ungebildeten Ausländer, einen Allobrogen. Und wirklich bringt Rousseau, der *Suisse romand*, der aus dem Geiste des provinziellen und protestantischen Genf geboren ist, einen neuen, man kann fast sagen, germanischen Zug in das französische Schrifttum.

Bernardin de St-Pierre folgt seinem Freunde und Lehrer Rousseau mit „Paul et Virginie", in welcher Novelle erzählt wird, wie im „Schatten blühender Kokospalmen" die Liebe zweier Kinder sich zur Liebe zwischen Mann und Weib wandelt — ein berühmtes Buch, das zum lesenden Kinde die Sprache des Kindes und zum Erwachsenen die Sprache der Leidenschaft spricht. Rétif de la Bretonne, gleich Rousseau aus den Tiefen des Volkes stammend, aber roher und sinnlicher, lebt sich in der Schilderung dieser Tiefen aus, da wo sie am dunkelsten sind und wo ein plötzlich hereinfallender Sonnenstrahl die schärfsten Kontraste von Gemeinheit und Tüchtigkeit aufzeigt. Seine Romane, die den weltfernen Schiller aufs stärkste fesselten, sind von gestaltungsmächtiger Zuchtlosigkeit. Er rüttelt mit sentimentalem, drohendem, unflätigem Rufen an den Toren des Schrifttums, das bisher dem *peuple* verschlossen war.

Immer mächtiger und einflußreicher erscheint so die Form des Romans — des „roman frivole", wie ihn einst Boileau geringschätzig genannt. Er wird zum eigentlichen Träger der neuen literarischen Ideen. Er wird zum brennenden und leuchtenden Herd der gefühlsseligen Leidenschaftsschilderung, und nachdrücklicher als je erheben die Ängstlichen die Jahrhunderte alte Klage, daß der Roman ein Verführer sei. Er geht auch in der Demokratisierung der Literatur voran, indem er, der einst so exklusiv aristokratischer Art gewesen, zuerst die Darstellung der Tragik des bürgerlichen Lebens wagt. Darin ist er auch für die Dramatik führend geworden.

Voltaire freilich vermag hier nicht zu folgen. Für ihn ist die Tragik Die Tragödie
ausschließlich vornehmen Standes, obwohl ihn das Bedürfnis, durch das Theater auf die Menschen zu wirken, zu der gelegentlichen Erkenntnis drängt, „daß die Bühne nun genug von Fürstentragik widerhallt habe". Er bleibt in der *bienséance* des vornehmen Trauerspiels befangen. Was er als *goût anglais* nach Hause bringt — reicheres Szenenbild, Verzicht auf Galanterie, Zulässigkeit nationalgeschichtlicher Stoffe, freiheitliches Reden — gestattet ihm zwar, die überlieferte Rhetorik Corneillescher Observanz zu variieren, nicht aber die tragische Bühne mit wirklichem Leben zu erfüllen. Den romantischen Stoff seiner historischen Trauerspiele, wie „Tancrède", behandelt er im Stil der Römertragödie. Was er dem freien Shakespeare entlehnt, sind bloß Äußerlich-

keiten, die der gebundenen Hand des ängstlichen Franzosen sich nicht fügen wollen. Aus Shakespeares weltgeschichtlichem „Julius Cäsar", in welchem der Geist der Republik mit dem Geist der Monarchie einen langen Kampf kämpft, macht Voltaire eine Familientragödie, die an einem Tage sich vollzieht. Gewiß weiß Voltaire immer etwas zu sagen, da er gedankenreich ist — und schon das allein hebt ihn aus der großen Zahl der Dramatiker der Zeit heraus —, aber der Druck seiner Ideen führt ihn auch oft genug dazu, die Kunst der Tendenz unterzuordnen. So vergewaltigt er die Figur Mahomets in einem „Der Fanatismus" betitelten Trauerspiel, dessen aufdringliche Tendenz aus dem Helden das Zerrbild eines gemeinen Verbrechers macht, was Goethe in seiner Übersetzung nach Kräften milderte. Voltaire hat in sechzig Jahren etwa dreißig Tragödien geschrieben, deren Geschehnisse vom Altertum bis an die Schwelle der Neuzeit und von China bis Amerika führen. Sein Streben, die Tragödie inniger mit den Interessen der Gegenwart zu verbinden, gibt ihr eine frische Aktualität; seine Gescheitheit macht sie interessant; sein szenischer Instinkt macht sie bewegt und spannungsreich — aber die Fülle tieferen Lebens fehlt. Der Tragiker Voltaire ermangelte der Schöpferkraft und das Klischee Corneillescher Rede tat das Übrige.

Daß auch er, der von Anfang an erklärt hatte, Shakespeares monströse Stücke seien unübertragbar, laut protestierte, als 1776 eine Übersetzung zu erscheinen begann, in welcher Shakespeare sogar als *le dieu de la tragédie* gepriesen war, ist natürlich. Trotz solcher Übersetzungen und mancherlei — unschmackhafter — Adaptationen, ist Shakespeare für das französische Theater der Zeit nicht fruchtbar geworden. Auch die neoklassische Strömung trug dazu bei, die Tragödie alten Stils zu erhalten.

Das Lustspiel.

Kräftigeres Werden zeigt das beweglichere Lustspiel, doch fehlt diesem Werden der bahnbrechende Künstler. In das Lustspiel, von dem Molière Ernst und Rührung entschieden ferngehalten, führt der lehrhafte Destouches nach englischem Vorbilde einzelne sentimentale Szenen ein, während La Chaussée seine dramatischen Bilder des Familienlebens schon überwiegend rührselig gestaltet und zur *comédie larmoyante* gelangt (gegen 1748): Richardson auf der Bühne! Die führende Rolle des Romans wird so lebhaft empfunden, daß man für diese Rührstücke den Namen *„Drames romanesques"* und *„Romanédies"* vorschlägt. Es entsteht um dieses neue *„genre mixte"* eine literarische Fehde. Voltaire verfaßt neben rein lustigen Komödien — er ist übrigens zu witzig und spöttisch, um wirklich gute Lustspiele zu schreiben — solche mit einzelnen rührenden Szenen. Marivaux dramatisiert „Herzensscharmützel" mit großer Feinheit in eleganter und zierlicher Sprache *(marivaudage)*. Seine heitere, mit Sinnlichkeit und Rührung gemischte Darstellung der *mœurs mondaines* hat die Nähe der Mussetschen „Proverbes" nicht zu scheuen und besteht heute noch neben ihnen auf der Bühne.

Während auf diese Weise von der Komödie her die Entwickelung zum bürgerlichen Schauspiel angebahnt und gleichsam als erste Etappe das „weinerliche Lustspiel“ erreicht ist, schicken England und Deutschland Beispiele bürgerlicher Tragödien. Lillos Verbrecherstück „Der Kaufmann von London“ (französisch 1748) und Lessings „Miss Sara Sampson“, haben für die Zeit Bedeutung und Wirkung Ibsenscher Stücke. Rousseau preist diese neue Richtung, Diderot nimmt sich ihrer mit Enthusiasmus an. Er wird ihr Theoretiker, verlangt, daß eine freiere Kunst den Menschen inmitten der Konflikte seiner gesellschaftlichen Stellung (z. B. das Drama eines Familienvaters, die Tragödie eines Richters) vorführe, und macht sich daran, Musterbeispiele zu liefern. Lessings bewunderndes Urteil über diese dramatisierten, rührsamen Morallehren ist von der Nachwelt nicht ratifiziert worden. Das bürgerliche Schauspiel

„Le drame“ wird jetzt zum eigentlichen Kampfruf gegen die klassische Dramatik. Sein typischer Held ist der Kaufmann. Der Handel nivelliert auch die Standesunterschiede der literarischen Gattungen: die Scheidewand zwischen vornehmer Tragödie und bürgerlicher Komödie, die der Klassizismus errichtet hatte, fällt. *Tombez murailles qui séparez les genres*, ruft leidenschaftlich S. Mercier (*Du Théâtre*, 1773), der aus sozialen Gründen den Klassizismus verwirft und für das Volk der Armen und Bedrückten eine moralische Schaubühne verlangt, deren realistische Stücke den Zuschauer rühren, belehren, bessern und befreien. Goethe veranlaßt eine Übertragung der Schrift, die „in den Taschen ihrer französischen Pumphosen viel Gutes, Wahres und Schönes mit sich herumtrage“. Nach der Sprache dieser „Dramomanen“ könnte man meinen, daß die gescholtene und verhöhnte klassische Dramatik bereits obsolet geworden sei — in dem Augenblick, da der Neoklassizismus sie zu neuen Triumphen führte! Mercier schrieb selbst zwei Dutzend „Drames“, Stücke von tugendhaften Kaufleuten, Richtern, Proletariern, die von Moral und Rührung triefen. Deutschland, England und Italien übersetzten sie. Sein „Stoßkarren des Essigmannes“ rollte, wie er sich rühmt, über alle Bühnen Europas. Aber dies neu erschlossene Gebiet des „Drame“ blieb kunstverlassen. Viel Geschrei und wenig Wolle. Sedaine hat mit seinem „Philosophe sans le savoir“ (1765) das einzige Kunstwerk der Gattung geschrieben.

Auch Beaumarchais begann und schloß mit „Dramen“. Seine Meisterwerke aber liegen anderswo.

Das Singspiel (*vaudeville; comédie à ariettes*) hatten die Jahrmarktsbühnen von den vertriebenen Italienern übernommen. Noch während der ganzen ersten Hälfte des Jahrhunderts mußte dies „Théâtre forain“ um seine Existenz kämpfen, bis es 1762 mit den längst zurückgekehrten Italienern zum „Théâtre italien“ (= *Opéra comique*) vereinigt wurde. Dieses Singspiel ging die Wege der Komödie: es nahm auch rührsame und lehrhafte Szenen auf, besonders mit dem liederreichen Panard, während Favart bei der Lustigkeit Lesages blieb. Das Singspiel.

Neben dem verfolgten Singspiel bestand, feierlich und gespreizt, die Oper und ihr von Koloraturen widerhallender Olymp. In den Kampf, den die neue Musik der italienischen *Opera buffa* in Paris entfachte, griff auch Rousseau zugunsten Pergoleses lebhaft ein. Man weiß, wie von den frischen, natürlichen Klängen dieser *Opera buffa* auch eine Umbildung der formalistischen Kunst der ernsten Oper ausging, und welche Rolle hier die deutsche Musik mit Gluck spielt. Gluck und Mozart beherrschen die musikalische Bühne Frankreichs.

Beaumarchais.

Als *Opera buffa* verfaßte der hochbegabte Beaumarchais seinen heiteren „Barbier von Sevilla", genannt Figaro, mit dessen Hilfe der gräfliche Herr Almaviva die ersehnte Braut Rosine heimführt und dessen Figur Beaumarchais in einem *garçon barbier* des „Gil Blas" gefunden hat. Erst als das „Théâtre italien" das Stück zurückwies (1772) arbeitete er es zur Komödie um, einer Komödie, die noch ganz mit Musik getränkt ist. In sturmvollen Jahren reifte ihm dann die Fortsetzung: „Figaros Hochzeit oder der tolle Tag". Beaumarchais kämpfte um seine Existenz gegen einen Staatsgerichtshof, den die vereinigten Mächte des Standes und des Geldes beherrschten. Seine „Mémoires" erregten die öffentliche Meinung des Landes, ja ganz Europas. Es war nach dem Fall Calas die zweite „Affäre" des Jahrhunderts. Beaumarchais siegte. Der Sieg des Plebejers bedeutete eine schwere Erschütterung der staatlichen Autorität. Die literarische Frucht dieses Kampfes heimste er in dem wunderbaren Lustspiele ein, in dem nun nicht mehr der Graf, sondern Figaro die Braut heimführt. Figaro ist der Überlegene, der mit der ganzen Gesellschaft der Privilegierten, die auf ihm lastet, unter Witz und Lachen abrechnet. Es ist die Rache des dritten Standes in der nämlichen literarischen Form der Komödie, die bisher zu seiner Verspottung gedient hatte. Ludwig XVI. verbot die Aufführung des Stückes — Beaumarchais zwingt sie ihm in zähem Ringen ab (1784). Das Publikum jauchzte Beifall. „Es gibt noch etwas Tolleres als meinen „tollen Tag" — das ist: sein Erfolg." Der Hof kapitulierte vor dem Uhrmachersohn und gestattete auch den Druck der sprühenden Vorrede.

So erhebt sich an der Schwelle der Revolution das beste politische Lustspiel, das je geschrieben worden ist.

Die Literatur der Revolutionszeit.

Die Revolution selbst hat literarisch wenig hervorgebracht; sie hat durch die völlige Umgestaltung des Lebens mehr den Boden für Neues vorbereitet, als daß sie selbst schöpferisch geworden wäre. Sie hat durch Zerstörung der Welt der Salons die Herrschaft der *bienséance* gestürzt und Literatur und Sprache demokratisiert. Mercier „setzt dem französischen Wörterbuche eine Jakobinermütze auf", predigt die „idées fécondatrices" und die „heureusetés de langage" der Sprachneuerung (*Néologie*, 1801), die nun von der „akademischen Sichel" nicht mehr bedroht sein werden. Das Monopol der großen Theater wird gebrochen. Die zahlreichen neu entstehenden Bühnen genügen einer schwellenden dramatischen Produktion.

Diese dient im wesentlichen den Tagesinteressen und opfert die Kunst der Tendenz, sei es im vornehmen, rhetorischen Stil der Römertragödie und des literarischen Trauerspiels, sei es im Sinne Merciers als rührseliger Preis republikanischer Tugend und grausamen Strafgerichts über Thron und Altar. Die vulgäre Schauergeschichte fängt an, Erzählung und Drama zu beherrschen. England liefert Anna Radcliffs unheimliche Romane und Lewis' „Le Moine" (1797), und Buch und Bühne füllen sich mit diesen Schrecklichkeiten für Jahrzehnte.

Die politische Presse entsteht und entfaltet sich machtvoll. Zum erstenmal seit fast zwei Jahrhunderten vernimmt man in Frankreich auch wieder die Stimme der politischen Beredsamkeit. Die große Zeit findet hervorragende Wortführer. Mirabeau, der Fürsprecher eines demokratischen Königtums, ist ein unvergleichlicher, gedankenreicher Redner, aber hinter seinem machtvollen Wort steht keine wahrhaft patriotische Persönlichkeit, die den kommenden Stürmen gewachsen gewesen wäre.

Diese sturmvollen Zeiten reiften nicht nur Condorcets enthusiastisches Lebensprogramm, sie fanden in dem geistvollen Chamfort auch einen Zeugen, der sich vom enthusiastischen Wort bald wieder zur pessimistischen Zergliederung der Komödie des Lebens wandte. Und beide gingen freiwillig in den Tod.

Von den Liedern der Revolution — den offiziellen, wie J. Chéniers und Méhuls „Chant du départ" (1794) und den Volksliedern wie „Ça ira" (1790) — ist nur eines wirklich lebendig geblieben: die „Marseillaise". Sie ist 1792 zu Straßburg von einem Genieoffizier der Rheinarmee, Rouget de Lisle, geschaffen worden als glückliche Improvisation einer Stunde patriotischer Begeisterung, angeregt und getragen von den geflügelten Worten und Melodiefragmenten, die von außen an des Dichters Ohr schlugen. Die „Marseillaise" ist als Nationallied eine wundervolle Schöpfung und literarisch das Erfolgreichste, was die Revolution hervorgebracht hat. So klingt das Jahrhundert des Kosmopolitismus in ein Nationallied aus. —

Rückblick

Wieder wie einst im 12. und 13. Jahrhundert beherrscht Frankreich zur Aufklärungszeit den gebildeten Erdenrund. Das sind die beiden großen Epochen seiner geistigen Weltherrschaft. Chidher, der ewig Junge, der je nach fünfhundert Jahren desselbigen Weges fährt, würde 1750 Frankreich als Domina multarum nationum wiedergefunden haben wie 1250.

Die Kulturgeschichte weiß von keinem anderen Volk zu melden, dem, gleich Frankreich, im Laufe weniger Jahrhunderte zweimal diese Führerschaft zugefallen wäre.

Frankreich schuf damals für alles, auch für die Dinge, die es von seinen Nachbarn empfing, jene universelle künstlerische Form, in der sie dann erst Gemeingut der Kulturvölker wurden. Aus den Barren des literarischen Metalls prägte es die Münzen, die, mit seinem Stempel versehen, durch alle Länder kursierten. Nicht nur die Romania, sondern auch

Deutschland, Schweden, Rußland, ja England waren französischer Bildung voll. Die Polen wandten sich um politische Belehrung an Rousseau. Es schien die Zeit gekommen, wie Rivarol 1784 sagte, da man von einem französischen Weltreich sprechen konnte, wie einst von einem Orbis romanus, von einem „Monde français", der über den einzelnen Ländern stand und in dessen Weltbürgertum die Idee der Nationalität verschwand.

Aber schon regte sich in diesem französischen Weltreiche die Opposition des germanischen Geistes. Die „Barbaren" bereiten sich zu einer zweiten, friedlichen Invasion in die weltbeherrschende Romania, zu einer geistigen Völkerwanderung vor. Auch der alternde Friedrich der Große, der 1780 in französischer Sprache über das Zurückstehen der deutschen Literatur schreibt, glaubt an das Nahen der literarischen Befreiung Deutschlands und schließt mit den Worten: *Les beaux jours de notre littérature ne sont pas encore venus; mais ils s'approchent. Je vous les annonce; ils vont paraître; je ne les verrai pas, mon âge m'en interdit l'espérance. Je suis comme Moïse: je vois de loin la terre promise, mais je n'y entrerai pas.*

Zwanzig Jahre später beklagt W. von Humboldt in Paris, daß die deutsche Literatur in Europa noch nicht so bekannt sei, wie die französische, italienische, englische. Er schreibt für Frau von Staël und ihren Kreis eine orientierende französische Abhandlung (1799), die in das Programm ausklingt: *Il serait peut-être utile de développer davantage le caractère de ce Goethe et de ceux qui ont travaillé avec lui dans le même genre, en donnant une analyse détaillée de leurs ouvrages.*

Hier hat wohl Frau von Staël die Idee zu ihrem Buche: „De l'Allemagne" gefunden.

---

### E. Die übrige Romania bis zur Romantik.

Die Romania tritt im 18. Jahrhundert wieder in völlige literarische Abhängigkeit von Frankreich. Das Frankreich des Klassizismus liefert die maßgebende Kunstform; das der Aufklärungszeit gibt die treibenden Ideen und Frankreichs mächtige dynastische Stellung bahnt dem künstlerischen und literarischen Einfluß politische Wege.

Mittlerweile ist auch das rätische und das rumänische Sprachgebiet in die Literatur eingetreten.

Der Einfluß des französischen Geistes.

I. Italien im 18. Jahrhundert. Der Spanische Erbfolgekrieg lockerte die Bande der spanischen Fremdherrschaft und schuf labile politische Verhältnisse, bei denen Frankreichs Macht immer stärker wurde, bis die große Revolution auch Italien zu schweren Erschütterungen und einem kurzen Freiheitserwachen führte. Die spanische Sprache trat aus den fürstlichen Kanzleien und aus der Mode zurück. Sogar in Neapel herrschte schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts das Französische.

Ein neuer Geist machte sich seit 1700 deutlich spürbar in dieser galanten, frivolen Welt des italienischen Ancien Régime und des Rokoko, des Cagliostro und des Casanova. Dieser neue Geist weht bald dauernd und anschwellend, wie besonders im Norden des Landes, bald nur vorübergehend, wie im neapolitanischen Süden. In Rom vermochten auch tüchtige Päpste nichts gegen die immer drückender und allgemeiner werdende Macht der religiösen Orden. So standen sich auch in Italien, wie in Frankreich, die beiden feindlichen Mächte der Tradition und der Aufklärung gegenüber.

Diese hatte ihre Augen nach Frankreich gewandt. Ihre Anhänger waren in Paris heimisch und pilgerten zu Voltaire nach Ferney. Ein Vertreter dieser französisierten italienischen Aufklärer ist jener neapolitanische Abbate Galiani († 1787), der geistsprühende Pulcinella der Pariser Salons, der tiefe Weisheit mit den Gesten der Posse hier französisch, dort italienisch vorträgt und der in Neapel an Pariserheimweh krankt.

Die wissenschaftliche Arbeit.

Dieser Kampf setzte die Geister in heftige Bewegung. Er trug intellektuelle, aber wenig künstlerische Frucht. Es ist eine Auferstehung des Gedankens, nicht der Kunst, und wird im Lande selbst im Gegensatz zur Renaissance als Risorgimento bezeichnet. Langsam bereitet sich dieses Risorgimento vor, um nach 1750 sich machtvoll zu entfalten.

Italien beginnt um 1725 an der abendländischen Arbeit, die zur modernen Geschichtschreibung führt, einen lebhaften und oft geradezu vorbildlichen Anteil zu nehmen. Giannone interpretiert die Geschehnisse der neapolitanischen Geschichte, die andere erzählt haben, mit kulturhistorischem Blick und ausgesprochen weltlichem Interesse. Die quellenkritische Forschung beginnt; das Lebenswerk des großen estensischen Bibliothekars Muratori wirkt bahnbrechend weit über Italien hinaus und lenkt die Blicke auf die Kulturgeschichte des Mittelalters. Sein Nachfolger Tiraboschi schreibt in seinem Geiste eine monumentale „Storia della letteratura italiana", die auch die Wissenschaft und bildenden Künste umfaßt. In Vicos „Neuer Wissenschaft von der Natur der Völker" (1725) Vico
erhält die Historiographie einen naturwissenschaftlichen Einschlag. Vico sucht nach Gesetzen, die das Steigen und Fallen der Kultur, den Kreislauf des geistigen Lebens, bedingen: die Geschichte der Menschen bewegt sich danach von der primitiven theokratischen Kultur zur heroischen (Homer) und von dieser zur eigentlichen Zivilisation, aus deren Verfall der primitive Zustand sich wieder ergibt. Das ist Vicos „historisches Gesetz". Wohl ist die Basis, von der er ausgeht — die griechisch-römische Geschichte — zu schmal für den zu den Wolken strebenden Bau und hält das zu knappe Material vielfach einer genaueren Festigkeitsprüfung nicht stand. Aber Vico hat dabei eines der gedankenreichsten Bücher geschrieben, die je verfaßt worden sind. Leider ist seine Darstellung völlig unkünstlerisch; er hat es nicht verstanden, seinen Gedanken Flügel zu verleihen. Trotzdem hat das Buch deutliche Spuren in der

Literatur des 18. Jahrhunderts zurückgelassen. Doch ist es erst in der Zeit der Romantik zu tiefer Wirkung gekommen. Foscolo ist sein Schüler wie Michelet, der es ins Französische übersetzt. Vico förderte, leitete und vertiefte die historische Forschung des 19. Jahrhunderts. Er hat die Arbeit des Denkers an Gegenständen verrichtet, die vor ihm nur Unterhaltungswert besaßen oder nur von seiten der Form interessierten. Er prüft alles Historische auf seinen Gedankenwert und interpretiert es psychologisch und entwickelungsgeschichtlich. Er gehört zur Reihe jener Großen, wie Galilei, Newton, Montesquieu, die auf das Wirrsal der Fakten das Licht einfachen, ewigen Geschehens fallen lassen. In Zeiten, da eine regelsüchtige Kunstlehre herrschte, hat Vico die Hilfe verstandesmäßiger Regeln bei der Beurteilung von Werken der Poesie abgelehnt und es zugleich unternommen, die Poeten und ihre Schöpfungen aus dem Leben ihrer Zeit heraus historisch-psychologisch zu erklären. Mit scharfem Blick hat er auch in Sprache und Mythus eine Quelle entwickelungsgeschichtlicher Erkenntnis gesehen, mit kühnen Ausblicken Rassen- und Wanderungsfragen der Völker behandelt. Er hat wirklich eine „neue Wissenschaft" von der Menschheit geschaffen.

Vico ist origineller und tiefer als der Historiker Voltaire, der von ihm gelernt hat; aber Voltaire ist kritischer und ist universalhistorisch, nicht nur in seinen Zielen, sondern auch in seiner Information.

Nachdrücklich tritt, seit Galileis Vorgang, die Naturforschung an die Seite der philologisch-historischen Arbeit: auch sie gründet ihre Akademien und Institute, und diese stehen in Verbindung mit dem Ausland und nehmen den eifrigsten Anteil an dem neuen wissenschaftlichen Leben, das auf diesem Gebiete Romania und Germania vereinigt.

Die naturalistischen und individualistischen Lehren, mit welchen Montesquieu, Rousseau, die Physiokraten alle Lebensgebiete neu darstellten, fanden im Süden und im Norden des Landes überzeugte und beredte Anhänger und Verkündiger, die auch in der Form ihrer Rede die Fülle französischen Einflusses verraten.

Um die Mitte des Jahrhunderts geht die Führung des Risorgimento an Mailand über. Die zuvor spanische und nun österreichische Stadt wird zum eigentlichen Herde der geistigen Wiedergeburt.

Die neue Lebensanschauung humanisierte die Auffassung der sozialen Verhältnisse und insbesondere die Beurteilung des Menschen, den diese Verhältnisse bedrücken und auf die Bahn antisozialer Handlungen (Verbrechen) leiten. Niemand hat eindringlicher von Verbrechen und Strafen geschrieben als der Mailänder Beccaria, dessen Buch (*Dei delitti e delle pene, 1764*) leidenschaftlichen Beifall und heftigen Widerspruch weckte, den erregten Kontroversen ähnlich, die in der heutigen Kriminalistik unter italienischer Führung um die nämlichen Fragen sich erhoben haben. Die französischen Aufklärer jubelten Beccaria, der die Strafjustiz und besonders die Todesstrafe bekämpfte, zu und beriefen ihn zu sich.

Als Träger dieser Aufklärungsgedanken entstehen, nach dem Muster der englischen und französischen Wochenschriften, Blätter wie der venezianische „Osservatore“ (1761—1762) und der mailändische „Caffè“ (1764 bis 1765). Dort sprach Gasparo Gozzi, ein Mann von umfassendem Wissen und feinem Geschmack, der aber, vom Leben gehetzt, nicht sein Bestes geben kann; hier eine Kaffegesellschaft von Reformfreunden wie Beccaria und die Brüder Verri. Auch in Italien haben diese journalistischen Unternehmungen nur kurze Dauer und mehr symptomatische Bedeutung als eigentliche Wirkung gehabt.

Die literarische Arbeit.

Inmitten dieses geistigen Risorgimento bereitet sich auch das literarische vor. Die Erinnerung an die literarischen Reformbestrebungen knüpft sich an den Namen der 1690 zu Rom gegründeten Akademie der Arcadia.

Die Arcadia

Der erste Leiter der Arcadia war der Literarhistoriker Crescimbeni; ihr eigentlicher Schöpfer ist der Ästhetiker Gravina († 1718), der erklärt, „zu einer einfacheren Art zu denken, zu schreiben und zu sprechen zurückzukehren“, für welche die äußere Form in der bukolischen Dichtung gefunden werde, „die eine noch unerschöpfte Quelle schlichter und doch unterhaltsamer Erfindungen“ biete. Allgemein empfand man damals die Orgie des Secentismo als Ausschreitung und *cattivo gusto*. So schlug das Programm einer nach der antiken Dichtung und dem älteren, einfacheren Petrarkismus orientierten Poesie ein, deren Vertreter sich als Schäfer gaben und die sich in die äußeren Formen ländlichen arkadischen Gebarens kleidete. Aus den vierzehn Arkadiern wurden rasch über tausend, und Crescimbeni zählte von der Höhe seiner römischen Zentralanstalt nach wenigen Jahren schon mehr als zwanzig „Kolonien“ im Lande herum. Papst und Kardinäle, Fürsten und Höflinge gesellten sich zu den Schriftstellern in dieser römischen Akademie des poetischen Stiles, die neben die florentinische Akademie der Sprache (*Crusca*) trat. Das ganze gesellschaftlich und geistig hervorragende Italien einigte sich hier auf dem Gebiete der Literatur zur Zeit der größten politischen Zersplitterung. Die Arcadia schafft in trostloser Zeit eine Solidarität und verkörpert ein Stück italienischen Nationalgefühls. Sie bereitet tiefer gehenden Lebensäußerungen den Weg. Das ist ihre große Seite und ihre wahre geschichtliche Bedeutung. Von ihr zehrt sie bis auf den heutigen Tag.

Die literarische Reform, die sie um 1700 inszenierte, ward keineswegs erlösend. Die Arcadia war nicht schöpferisch. Sie befreite Italien nicht von der Künstelei, sondern beschränkte sie nur. Gravinas hochfliegende Pläne erfüllten sich nicht, und er schied aus (1711). Er war selbst kein Poet. Was er bewundernd von Dante gesagt, verhallte. Was als universelle Reform verkündet worden war, lief in akademische Formeln, gesellschaftliche Unterhaltung und höfische Adulation aus. Es gab einen Hirtenkomment, Hirtennamen, Hirtenflöten. Man spielte Natur in zahllosen Sonetten, Madrigalen, Kanzonetten. „Die werten

Schäfer", wie Goethe sie nennt, bemühten sich auch um ihn und nahmen ihn als Megalio Melpomenio feierlich auf.

Kirchliche und politische Führung zwang die Arcadia in enge Gedankenwege zu einer Zeit, da Italien der Wissenschaft eine breite Heerstraße zu bauen begann. Ängstlich erklären die Arcadi ihren Katholizismus, während sie von *Ninfe, Fato, Destino* singen und die blutleeren Schemen der antiken *Deità* heraufbeschwören.

So entstand ein unfreier Meistergesang mit einem Kodex literarischer Wohlanständigkeiten, in deren Beobachtung viele ein großes technisches Können verschwendeten, ohne neben tausenderlei Zierlichkeiten zu freier Schöpfung zu kommen. Das gelang wohl nur dem einen Metastasio, dessen Stimmung und Anmut die ausgetretenen Pfade des Lieds mit neuer Lieblichkeit umsäumt. Mit Frugoni aber, in dessen bändereiche Lyrik die Arcadia schließlich ausläuft, geht über diese geputzte und geschminkte Hirtenwelt ein Reimregen nieder — auf diese Silvio, Mirtillo, Doris, Chloris, Amaryllis, auf ihre Schäfchen, Hündchen, Kätzchen, Kanarien — daß alle Bänder und Kleider unheilbar verwaschen und alle Farben verwässert erscheinen.

Fruchtbar waren die Arkadier auch in theoretischen Arbeiten über die poetische Kunst. Sie setzten sich mit dem französischen Klassizismus auseinander; sie ergänzten und sie bekämpften ihn. „La ragione poetica" (1708) Gravinas schmeckt nach Boileaus *raison*; aber er wie Maffei und Calepio lehnen den von den Franzosen, besonders von Corneille, interpretierten Aristoteles ab. Bodmer und Breitinger lernen von ihnen und ihre Ideen kehren über Deutschland und Frankreich nach Italien zurück, nachdem sie im Ausland fruchtbarer geworden waren als in der Heimat. Denn in Italien galt trotz aller Proteste das französische Muster, da die franzosenfeindlichen Theoretiker sich in der Praxis nicht treu blieben.

Es zeigt sich das am meisten in dem sterilen modischen Bemühen um die Tragödie, an dem, wie im übrigen Europa, besonders auch die lehrhaften Jesuiten sich beteiligten. Sogar die verständige, gutgebaute „Merope" des Maffei (1713), die damals als Blüte der tragischen Kunst im Triumph durch Europa geführt wurde, ist trotz aller Erklärungen viel mehr französischen als griechischen Geistes und wäre längst vergessen ohne die unerfreuliche Polemik, die Voltaire an seine Bearbeitung knüpfte und die weitläufige Besprechung, die Lessing ihr gewährte. Heiße Vaterlandsliebe spricht aus den Römertragödien Contis; aber von Shakespeares Geist hat Conti aus England kaum etwas mitgebracht. Überhaupt ist die italienische Dramatik in der Nachahmung Shakespeares damals nicht über das Maß Voltaires hinausgegangen, das auch für Montis historisches Trauerspiel „Galeotto Manfredi" vorbildlich war.

Metastasio. Der wahre Poet der antiken Tragödienwelt ist Metastasio. Er ist ein Schüler Gravinas, verteidigt die Freiheit des Dramas gegen franzö-

sischen Regelzwang und befolgt die dramaturgischen Lehren Gravinas besser als dieser selbst, denn er ist ein Künstler. Unter den antiken Stoffen wählt er nicht solche, die durch ihre Schrecklichkeit pompösem Gerede dienen. Er greift zu „Themistokles am Hofe des Xerxes", zur Vaterlandsliebe des Regulus. Seine mehr weiche Natur zieht das Elegische vor. Die dramatische Elegie, in welcher Racine 1670 den Abschied des Kaisers Titus von der geliebten Berenice inszenierte, wird 1734 von Metastasio gleichsam fortgesetzt: nach dem *grande addio* läßt er Titus' schwankende Neigung neue Herzenstumulte entfachen, die in Verschwörung gipfeln und in Verzicht und Verzeihung enden (*La clemenza di Tito*). Die kurzen Szenen, deren freie Verse in schlichte Lieder ausklingen, lassen wohl erkennen, daß Musik das Ganze tragen soll. Aber der Wohllaut dieser Verse und Lieder ist selbst Musik. Metastasio ist ein großer Lyriker wie Tasso, und seine Szenen vertragen die Nähe des *Aminto* sehr wohl. Trotz der musikalischen Stilisierung sind Handlung und Charaktere lebensvoll, von der Hand eines wirklichen Dichters gestaltet.

So erwuchs aus der Verbindung mit der Oper die poetischste Frucht der Renaissancetragödie. Sie reifte freilich auf fremder Erde. Metastasios Dramen sind Festspiele des kaiserlichen Hofes zu Wien. Ihre Verse und Lieder erklingen bei Maria Theresias Hochzeit.

Der piemontesische Graf Alfieri († 1803) ist ein Schüler der Franzosen, Alfieri
die er dann maßlos schmäht. Sein Pamphlet „Misogallo" und seine Autobiographie (*Vita*) sind während eines mehrjährigen Aufenthaltes im revolutionären Paris, diesem „stinkenden Spital Unheilbarer und Wahnsinniger", begonnen und in dem von den Franzosen — *Sua Maestà la Nazion gallina* — befreiten Italien haßerfüllt vollendet worden. Der Haß ist aufrichtig. Aber der intransigente Heroismus, den er in seiner „Vita" prahlerisch zur Schau trägt, ist Pose. Seine krankhafte Ruhmbegier macht ihn unaufrichtig. Sie treibt ihn auch, die französischen Vorbilder zu verleugnen, während er doch seine „Vita" nach Rousseaus Konfessionen und seine Tragödien nach Voltaire schreibt. Er gießt seine impulsive Natur in diese Trauerspiele (etwa zwanzig, von 1767—1780). Er, den die Worte *Gloria*, *Libertà*, *Patria* begeistern, erfüllt seine Stücke „Saul", „Bruto" usw. mit flammenden Tiraden zum Preise des Heldentums, der Freiheit und gegen jede Art von Tyrannei. Er idealisiert die republikanischen Freiheitshelden und karikiert die Vertreter der Tyrannis. Er spricht immer selbst, erhitzt und atemlos. Er ruft, er schreit. Die tragische Handlung ist nur ein Vorwand, um leidenschaftliche Worte in das lethargische Volk zu werfen. Die Sprache seiner tragischen Helden ist die nämliche wie die seiner lapidaren Sonette.

Aus einem Kosmopoliten französischer Observanz ist Alfieri ein italienischer Patriot geworden: einig und frei soll Italien werden — auch sprachlich! Das „häßliche Kauderwelsch" der provinziellen Mundarten, insbesondere auch seine piemontesische Muttersprache soll verschwinden!

Aus der machtvollen rhetorischen Gestaltung dieses einen Freiheitsgedankens in der Form des Hasses gegen Unterdrücker und Widerstrebende klingt ein Echo Dantescher Invektiven. Alfieris Leier hat nur diesen einen Klang. Der aber ertönte in schlimmen Zeiten voll genug, um den dramatischen Sänger zum Tyrtaeus des „futuro popolo d'Italia" zu machen.

Alfieri ward zur treibenden Kraft in den nationalen Bestrebungen, besonders seit 1815, und das geeinte Land blickt heute mit Recht dankbar auf ihn zurück, auch wenn sein Ruhm als Tragiker längst verblaßt und heute auch sein politisches Heldentum zweifelhaft geworden ist.

Alfieri und Metastasio, der Rhetor und der Poet der Tragödie! Der eine läßt die Helden der alten Welt in den Klängen melodischer Szenen zur Unterhaltung eines fremden Fürstenhofes auferstehen; der andere braucht sie, um durch ihre Invektiven sein schlummerndes Volk zu wecken. Der eine stellt Leben dar, der andere hat Leben geweckt.

Goldoni

Neues Leben schuf auch der fruchtbare Goldoni († 1793), der über die Welt des Lustspiels gebot. Wie Corneille damit begonnen, an Stelle der Roheit und Unwirklichkeit der alten Farce, feinere Art und städtisches Treiben vor ein lachlustiges Publikum zu bringen, so setzte Goldoni allmählich an Stelle der rohen und unwirklichen *Commedia dell' arte* mit ihren erstarrten Typen das Lustspiel des heimatlichen venezianischen Alltages mit seinen Fischern und Gondelführern, den Narren der Sommerfrische und der Sammelwut, Schwätzern, Polterern, Flegeln und einer ganzen Galerie venezianischer Weiblichkeit. Goldoni malte dies Leben in reicher Fülle und Kräftigkeit, die sich schon in der starken Verwendung des Dialektes ausspricht. In diesem italienischen Lustspiel dient die dialektische Rede nicht der Karikatur und dem Spott, sondern der Lebenswahrheit, der Heimatkunst. Goldoni ist von allen italienischen Dramatikern der, der durch Erfindungsgabe, sowie durch Anmut und Reichtum des Dialoges am meisten an die Spanier erinnert. Freilich gleicht er ihnen auch in der Unsorgfältigkeit der Ausführung. Die Not des Lebens zwang den scharfen Lebensbeobachter oft zu eiligen Skizzen, die sich unter die Meisterwerke mischen. Auch er geht bei den Franzosen in die Schule, die aber, Voltaire und Diderot so gut wie Lessing, auch wieder von ihm lernen. Er tritt in die von Richardsons Romanen getragene Bewegung des Rührstückes ein. Im Grunde aber geht er von Molière aus, der ihm den Weg des Charakterlustspieles wies und dem er auch darin folgte, daß er dem Geschmack des Publikums durch öftere Rückkehr zur Farce Rechnung trug. Das Publikum folgte ihm nicht willig und führte ihn nicht zu Triumphen. Die *commedia dell'arte* leistete erfolgreichen Widerstand, sei es in ihrer alten Form, sei es in dem phantastischen Aufputz, den ihr Carlo Gozzi gab. Der führte ihr die Welt von 1001 Nacht zu und machte aus dem Hanswurst einen Märchenprinzen. Seine dramatischen Märchen (*Fiabe*) enthalten auch Satire gegen

Goldonis Kunst und Ideen, die als ausländisch, französisch denunziert werden. Den Augenblickserfolg, den die bizarre Form dieser „Fiabe" errang, hat das Land — und die Romania überhaupt — nicht ratifiziert. Mehr und dauernden Beifall fand Gozzi in Deutschland.

Goldoni aber wandte sich nach Paris (1762) und schrieb dort, als Leiter des *Théâtre italien*, italienische und französische Lustspiele, die zu seinen besten gehören, und seine fesselnden „Mémoires".

Als Goethe im Herbst 1786 nach Venedig kam, zogen binnen vierzehn Tagen Proben des ganzen italienischen Theaters an ihm vorüber: eine gewöhnliche Oper mit schlechtem Ballett; zwei blutige Tragödien, von denen eine aus dem Französischen übersetzt ist; eine tolle Stegreifposse mit unübertrefflichem Spiel, deren Masken ihm wohltun „als Geschöpfe dieser Landschaft". An Gozzis Märchendrama bewundert er die Kunst, mit solchen Masken die tragischen Figuren der „Fiabe" zu verbinden. Und „endlich kann ich denn auch sagen, daß ich eine Komödie gesehen habe" — Goldonis „Fischer von Chioggia", deren bodenständige Kunst ihn trotz der sprachlichen Schwierigkeit mit Entzücken erfüllt und zu langem Bericht veranlaßt.

Wie der andere Poet der italienischen Bühne des Settecento, Metastasio, hat auch Goldoni seine Laufbahn im Ausland beschlossen. Die Heimat, die ihn einst undankbar behandelte, ehrt heute sein Andenken. Sein Werk lebt noch frisch auf der italienischen Bühne.

Die Jahre, in denen Goldoni kämpft und unterliegt, sind überhaupt Jahre lebhaftester literarischer Bewegung. Wie in Frankreich ist in Italien eine neoklassische Strömung zu erkennen, der ja auch die Arcadia nicht fremd ist. Von ihr getragen, kommt inmitten der allgemeinen Verskünstelei der reimlose Zehnsilbler (*Verso sciolto*) immer mehr in Aufnahme und dringt auch in die Lyrik ein. Dieser Vers bedarf freilich der Künstlerhand, soll die poetische Rede nicht platt werden wie bei Frugoni, Algarotti, Bettinelli, deren Verse beschreibend plätschern. Vom Kaffee zu singen: „der liebe schwärzliche Brei, den, die morgendlichen Tassen mit Phöbus' Arznei zu füllen, Mexiko sendet", ist auch Delille gelungen. Es soll virgilianisch sein und stellt in Wahrheit jene Mischung von Neoklassizismus und Petrarkismus dar, die man in Frankreich später *style empire* nennen wird. Der Neoklassizismus

Bettinelli glaubte diese Kunst durch Briefe verteidigen zu sollen, die er Virgil (1757) aus der Unterwelt an die Arcadia schreiben ließ und in denen er die ältere italienische Dichtung, die zu sehr auf der Gegenwart laste, einer strengen Revision unterzieht und insbesondere Dantes *Commedia* nach Inhalt, Absicht und Stil verurteilt. Es ist der spröde Geschmack der Moderne à la Voltaire, der aus dieser Kritik spricht. G. Gozzi antwortete 1758 siegreich, indem er für Dante eine historische Beurteilung forderte und der wachsenden Anerkennung dieses Großen Bahn brach.

Der Kampf um Dante umtönt die Wiege des Risorgimento. Er dauerte lange, und noch Jahrzehnte später leisteten der junge Monti, der junge Leopardi Widerstand. Eindrucksvoll heben sich vom arkadischen Hintergrund die zwölf „Visioni“ Varanos ab (1789), die mit den äußeren Mitteln der Danteschen Dichtung zeitgenössische Geschehnisse (Krieg, Fürstentod, Pest und Erdbeben) besingen.

Parini. Der Meister des antikisierenden *verso sciolto* ist Parini, der Dichter des „Giorno“ (seit 1763), der einen jungen mailändischen Signore alten oder auch neuen Adels ironisch unterweist, wie er die „öden und langsamen Lebenstage“ verbringen solle. Den Parini erzogen ähnliche Lebensverhältnisse wie den La Bruyère: der Niedriggeborene und unabhängig Gesinnte litt unter dem Drucke sozialer Mißverhältnisse. Langsam reift ihm der fein ziselierte Vers, in dem er den philanthropischen Ideen der Aufklärung Ausdruck gibt, während er zugleich französische Formen und Sitten des „Belmondo“ als eifriger Patriot bekämpft. Er baut seine Sätze mit lateinischer Freiheit, als wollte er durch die Latinismen der Satzfügung die Bodenständigkeit seiner italienischen Kunst gegenüber dem flachen Gallizismus hervorheben. Künstlerisch eindrucksvoll ist der Gegensatz zwischen der ernsten Form und der Nichtigkeit des Treibens, das der „Giorno“ schildert. Da wird auch jener *style empire* wirksam, der den Kaffee umschreibt: „Schenke, o Edler, die Gunst deiner Lippen dem Nektar, in welchem gebräunt dampft die Bohne, die aus Aleppo und Mokka zu dir gelangt.“ Einzelne Oden Parinis sind poetische Reden über die nämlichen Themata, über welche die Artikel der moralischen Wochenschriften damals handelten. Schön erklingt manches lebensfrohe Wort des Alternden — er spottet der nordischen Melancholie — und herrlich ist das Gedicht „An die Muse“, welche die Gattin des Freundes besuchen soll. Mit Parinis Dichtung tritt man aus der Treibhausluft der Arcadia in die frische, ja scharfe Luft des stürmischen Tages hinaus. Man atmet auf, wenn man an der Wende der sechziger Jahre auf ihn trifft. Gebt euern Versen Inhalt; laßt das Leben in sie fließen! — so lehrt er gleichsam. Aber seine gemessene Verskunst ist gänzlich unmodern, und ihr verspätetes Alexandrinertum wirkt bisweilen wie Karikatur.

Sein eigenes Leben zeigt, wie schwer es bei den labilen staatlichen Zuständen des ausgehenden Jahrhunderts auch für einen charaktervollen Menschen war, den Schein politischer Zweideutigkeit zu meiden.

Germanische Einflüsse. Der Turiner Baretti († 1789), der ein Menschenalter in London gelebt hat, bringt einen rauhen aber erfrischenden Ton aus England mit. Die erbarmungslosen Streiche seiner Halbmonatsschrift „Die literarische Geißel“ (1763—1765) fallen auf die „Eunuchenpoesie“ der Arcadia, auf die Franzosen — besonders Voltaire — und auf jene italienische Literatur, die sich vor den französischen Kritikern verneigt und „mehr den Rückgrat als den Geist anstrengt“. Aber er, der als Herold Shakespeares in Italien auftritt, verkennt Dante. Sein Urteil ist mehr temperamentvoll als

sicher und poesieverständig. Eine Übersetzung Shakespeares erschien erst 1800.

Der alte Streit über die Italianità oder Toscanità der Schriftsprache dauert ununterbrochen. Das puristische Wörterbuch der Crusca (1612 zum erstenmal erschienen) blieb ein „Idiotikon des älteren Florentinismus". Anderseits macht sich der Neologismus, besonders der gallische, als Träger moderner Ideen breit. Am vernünftigsten spricht dazu der Paduaner Cesarotti, der eine maßvolle Neologie gegen die puristische Sprachmeisterei der „insetti letterari" verteidigt und den Vorschlag macht, ein italienisches Wörterbuch unter Mitwirkung des ganzen Landes zu schaffen. In der Praxis ist er dem französischen Beispiel gegenüber widerstandsloser gewesen, als seine Theorie erwarten läßt. Durch seine Übersetzung Ossians (1763) und Grays hat er Italien die Poesie nordischer Sentimentalität und nordischen Heldentums erschlossen, deren Echo in der Rhetorik Montis und Alfieris widerhallt.

So war in Italien wie in Frankreich die englische Literatur früher und nachdrücklicher bekannt als die deutsche. Bertòlas romantische Fahrten in Deutschland und seine Übertragungen aus Geßner, Wieland, Goethe beginnen um 1780. Ein „Giornale della letteratura straniera", das diese Einflüsse zusammenfassen will, erscheint 1790. Den Übersetzungen aus den nordischen Literaturen liegen vielfach französische Zwischenversionen zugrunde.

Aber dieser germanische Import trug zunächst keine wirkliche literarische Frucht. Das Ende des 18. Jahrhunderts steht durchaus im Banne des Neoklassizismus, aber eines Klassizismus, hinter dem die hohe mittelalterliche Gestalt Dantes sichtbar wird. Es dominiert die eindrucksvolle Stimme Montis und der Meißel Canovas. Monti hatte erst Monti.
im Schatten des Vatikans ein kraftvolles Lied dantescher Form und danteschen Geistes gegen das revolutionäre Frankreich gesungen (*In morte di Ugo Bassville*, 1793), war dann nach 1797 zum Preise revolutionärer Errungenschaften übergegangen — bis endlich auch der Kaiser des Dienstes seiner beredten Muse sich erfreute. Der ossianische „Barde vom Schwarzwald" (1806), zu dessen kriegerischen Gesängen die „cheruskische Harfe unter den Rosenfingern Malvinas" erklingt, war ein Gedicht nach dem Herzen Bonapartes. Nach dessen Sturz huldigte Monti den Österreichern. Sein Klassizismus war eine poetische Livree, in der er gelehrig Volks- und Fürstendienst verrichtete. Er ist, gleich einem Humanisten des 15. Jahrhunderts, der „Typus des Literaten". Er verstand es, den Faltenwurf der römischen Toga um Dante, Ossian und Klopstock zu legen. Virtuos vereinigte er alle poetische Geschicklichkeit seiner klassizistischen Zeit. Seiner Geschmeidigkeit war es vorbehalten, ihr Bestes in einer Übersetzung zu geben. (Die Ilias, 1810.) —

Seit 1750 durchsetzte sich Italien mit den regenerierenden Ideen, die ihm aus dem Ausland zuflossen, doch nicht ohne daß es seine Eigenart

stark und oft eifersüchtig betonte. So bestellte es das Feld für die reiche nationale Ernte, die es im 19. Jahrhundert einbringen sollte.

Der Einfluß des französischen Geistes.

II. Spanien und Portugal im 18. Jahrhundert. Wie ein Echo der geschilderten italienischen Zustände klingt die Kunde von der iberischen Halbinsel. Die Zeit ist unkünstlerisch. Die nationale Dichtung geht auf ausgetretenen Wegen. Es überwiegt das prosaische Schrifttum, in welchem das alte Spanien und Portugal der Inquisition mit den neuen Ideen der Aufklärung ringt. In Spanien regieren seit 1700 die Bourbonen. Die portugiesischen Bragança stehen durch verwandtschaftliche Bande dem französischen Hofe nahe. Französische Sprache und Literatur dringen mächtig vor. Das Inquisitionstribunal sieht sich gezwungen, gegen die Lektüre Voltaires und Rousseaus aufzutreten, und verurteilt *las obras de Volter, Ruso* und andere ähnliche *monstruos de impiedad y de irreligion* (1789). Den französischen Büchern folgen (1807) die französischen Waffen und die Okkupation (bis 1813). Der heldenmütige Freiheitskampf, der in der Verteidigung Zaragozas durch Palafox gipfelt, zieht die Augen Europas auf das vergessene Spanien, weckt überall Bewunderung und läßt das verachtete „Land der Inquisition“ im Glanze romantischen Heldentums erstrahlen.

Die friedliche und wohlmeinende Regierung eines aufgeklärten Despotismus läßt das von der habsburgischen Weltmachtpolitik erschöpfte Land aufatmen. Ein langsamer wirtschaftlicher Aufschwung wird von patriarchalischer Fürsorge der Regierung und der Aristokratie umgeben und geleitet. Hier findet Carlos III. in Aranda und Campomanes, dort José I. in Pombal Minister der Regeneration, welche auch die Herrschaft der Jesuiten brechen. Der Geist enthusiastischer Philanthropie dringt aus Frankreich herüber. Frankreich vermittelt auch Geisteserzeugnisse Englands und Deutschlands. Wer Englisch lernt, greift zur Grammatik eines Franzosen. Dieser „Nordwind“, wie man damals sagte, ruft eine große Zahl gemeinnütziger Gesellschaften ins Leben. Der einst so kriegerische Hidalgo tritt jetzt in den philanthropischen Dienst dieser friedlichen Armee. Es herrschte nach dem Ausdruck eines Historikers ein *„universal afan de mejora“* (ein allgemeines Streben nach Besserung).

Nichts ist bezeichnender für diesen Geist als die Aufnahme und Einführung Pestalozzischer Ideen, die 1806 zur Gründung eines königlichen Institutes durch Godoy führen. „Spanien ist das erste Land“, schreibt Pestalozzi an den Herzog von Frias, „das den Bildungsmitteln meiner Methode mit Staatskräften offene Prüfung gewährt!“ Die Pestalozzi-Bücher und -Fabeln dringen, wie Godoy selbst nach Yverdon meldet, in die Gemächer des Infanten. Aber der nahende Sturm fegt schon 1808 alles weg. Es war ein Strohfeuer und ließ, wie die übrigen Reformversuche, kaum Spuren zurück.

Die wissenschaftliche Arbeit

Eine eifrige Bildungstätigkeit hatte eingesetzt. Nach dem Beispiele der Franzosen hatte man angefangen, den Weg der Belehrung durch Zeitschriften zu betreten. Das „Diario de los Literatos de España“ (1737—1742) berief sich auf Bayle. Die sogenannten moralischen Wochenschriften wurden in Spanien durch das „Universaltheater“ und die „gelehrten Briefe“ ersetzt, in welchen der gescheite Benediktiner Feijóo (seit 1726) fast vier Jahrzehnte lang nützliche Kenntnisse verbreitet. Inquisition und Routine traten gegen ihn auf; die bourbonische Regierung (Karl III.) schützte ihn. Die selben Spanier, deren Kampfeslust einst Cervantes belacht hatte, gaben sich jetzt in ihrem Wissensdurst Blößen und werden von Cadalso in seinen „Eruditos à la violeta“ (Die Halbgelehrten, 1772) verspottet. Feijóos Stil verrät die französischen Bildungsquellen; doch bekämpft er das französische Lehnwort derer, die ohne Notwendigkeit *„estudian en afrancesar la lengua castellana“*. Und noch mancher Andere, der gleich ihm und Cadalso bei Frankreich in die Schule gegangen, beklagt mit ihnen die Französisierung der Sitten (*modales franceses*) und Rede.

1713 wird die Real Academia Española gegründet, die sich eifrig an ihre Aufgabe macht und schon 1726 ein großes Wörterbuch zu drucken beginnt. Sie zeigt sich ihrem französischen Vorbilde darin überlegen, daß sie dem Lande eine einfache, von einem aufdringlichen, halbgelehrten Historismus freie Rechtschreibung schenkt, während die später gegründete portugiesische Akademie ganz im französischen Fahrwasser segelt und eine historische Orthographie adoptiert, in welcher geheimnisvolle Buchstaben wie Grabsteine verstorbener Laute aufragen.

Der neue Geist des gesunden Utilitarismus wandte sich gegen die alten spielerischen Meistersingerakademien. Man verlangte nach Akademien, die nützlicher Arbeit gewidmet wären, wie die gelehrten Körperschaften des Auslandes. Gebildete Spanier, die eifrig mit dem Ausland Beziehungen unterhielten, erwarteten von diesen neuen Akademien (*Academia de la historia, de ciencias* etc.) eine Verbesserung der „gotischen Methoden“, in denen die Universitäten stagnierten. Naturwissenschaftliche und geschichtliche Studien nahmen einen großen Aufschwung. In liebevoll ausgeführten Sammelwerken eines unermüdlichen Gelehrtenfleißes wurden die Denkmäler der ruhmreichen literarischen Vergangenheit vereinigt und dargestellt. Der alte *Cantar* vom Cid wird zum erstenmal gedruckt. Es ist, als ob die Historiker angesichts der nahenden Französisierung des Schrifttums alle Anstrengungen machten, die nationale Tradition in um so helleres Licht zu setzen. Und tatsächlich ist denn in Spanien auch durch den Neoklassizismus des 18. Jahrhunderts der Zusammenhang mit der Vergangenheit nicht gelöst worden. Spanien hatte keinen Dante, der es aus klassischen Fernen zurückrief; aber es hatte seinen *Romancero* und seine *Comedia*, die es literarisch an sein Mittelalter fesselten.

Portugal freilich entbehrte dieses Gewichtes der Bodenständigkeit und verfiel dem Einfluß der französischen Dichtung mehr als Spanien. Es

blieb in den Spielereien bukolischer Akademien länger befangen. Seine „Arcadia“ ist eine bloße Kopie der italienischen. Ihre gegen den Seiscentismo und den Gallicismo gerichtete Reform blieb unschöpferisch. Das große literarische Ereignis Portugals im 18. Jahrhundert ist — das Erdbeben von Lissabon (1755). Der Fortschritt der Aufklärungsidee wurde durch die düsteren Zeiten der fanatischen Königin Maria (seit 1777) verzögert. Der Rigorismus dieser Regierung unterdrückte die Intelligenz und zwang sie zur Auswanderung.

Brasilien kopierte mit seiner „Arcadia Ultramarina“ (1772) das Mutterland. Seine Jugend bezog die Universität Coimbra und bildete dort Geist und Geschmack. Aber bereits zeigten einheimische Poeten eigenartige Bilder und Klänge aus Leben und Landschaft der Tropen. In Spanisch-Amerika aber regte sich noch nichts. Die Verkündigung französischer Ideen büßte der Verfasser des „Neuen Lukian“ (um 1780) in Ecuador mit Gefängnis.

Die Kanzelberedsamkeit.

Der erste Bourbon, Philipp, der am Hofe seines Großvaters Ludwig XIV. Bossuet gehört hatte und von Fénelon gebildet war, mußte von der zugleich schwülstigen und burlesken Art der spanischen Kanzelredner verletzt sein. So hatte man wohl in Frankreich zur Zeit seines Urgroßvaters gepredigt. An dieses Königs Philipp Maßnahmen schließt sich jene Reformbewegung, die dann in dem Jesuitenpater Isla den siegreichen Wortführer fand. Dessen „Historia del famoso predicador Fray Gerundio“ (1758) erzählt mit unübertrefflicher Komik, wie ein wortgewandter Bauernjunge, von geistlichen Lehrern in trostlosen Methoden gedrillt, zu einem Gecken der Kanzel wird. In Frankreich war mit Buch und Bühne gegen das unwürdige Spiel mit dem heiligen Wort gekämpft worden. In Italien schwang eben Baretti seine „Geißel“ über diesen Unfug. Aber nur in Spanien, wo der Unfug am grellsten war, fand sich der Künstler der aus Phantasie und Wirklichkeit ein Lebensbild schuf. Die „Précieuses ridicules“ und der „Fray Gerundio“ sind die Denkmäler der Preziosität des eleganten Frankreich und des kirchlichen Spanien. „Fray Gerundio“ entfesselte einen Sturm. Die Inquisition verbot jede weitere Äußerung, und die Mode wandte sich vom geistlichen Gongorismus ab.

Die dramatische Dichtung.

Den ersten Versuchen, regelrechte Tragödien zur Aufführung zu bringen, leistete die nationale *comedia* erfolgreichen Widerstand. Zwar hatten Lope und Calderón keine ebenbürtigen Nachfolger mehr. Kunstwerke entstanden nicht mehr; aber treffliche Schauspieler unterhielten eine lebenskräftige Bühnentradition. Es wurden für die *comedia* eigentliche Schauspielhäuser errichtet, während bisher in offenen Höfen (*corrales*) gespielt worden war.

Jene ersten Versuche gingen aus dem Kreise Luzáns hervor, dessen „Poetica“ 1737 erschienen war. Luzán war in Italien gebildet und ein Schüler der Arcadia. Er nimmt die Stellung der Italiener ein: er polemisiert theoretisch gegen den französischen Klassizismus und unterwirft

sich praktisch — wie Gravina — „den Regeln, die bei den gebildeten Völkern in Kraft sind“ und denen ja die vielbewunderten Lope und Calderón nicht genügten. Andere griffen auf Boileaus, Huets, Desmarais' Lehren zurück. Das Auftreten dieser Schule Luzáns hat viel Ähnlichkeit mit den dramaturgischen Bemühungen der französischen Plejade: ihre Trauer- und Lustspiele — Schöpfungen, Nachahmungen, Adaptionen, Übersetzungen — blieben lange Zeit Buchdramatik, da ihnen (vor 1770) keine öffentliche Bühne zur Verfügung stand. Ihr Auftreten ist mit Ausfällen gegen die heimatliche Kunst verbunden und ist von der Unterdrückung des alten religiösen Dramas (*Auto sacramental*) begleitet (1765). An dieser Unterdrückung hatte übrigens der später durch Beaumarchais bekannt gewordene Clavijo besonderen Anteil: seit Jahren bekämpfte er, ein Mann ganz französischer Bildung, in seiner periodischen Publikation „El Pensador“ aus kirchlichen und künstlerischen Gründen diese Spiele, die dazu beitrügen, „die Spanier bei den anderen Völkern in den Ruf von Barbaren“ zu bringen.

Der Weg, der über das sentimentale Lustspiel zum bürgerlichen Drama führt, mußte auch den lehrhaften Spaniern sympathisch sein. Luzán übersetzt aus La Chaussée; Jovellanos schreibt im Geiste Diderots und Sedaines den pathetischen „Delincuente honrado“ (1784), der tränen- und erfolgreich über die Bühnen Europas zog. So wird das Theater der „Afrancesados“, freilich unter heftigen Kämpfen, zu einer Macht, obwohl es weder in Spanien noch in Portugal zu großen Leistungen kam. Wenn es der alten *comedia*, die allmählich verwildert war, Abbruch tat, so verschwand diese doch nicht von der Bühne. Ihre freie, bieg- und schmiegsame Form setzte sie in den Stand, aller Schau- und Hörlust zu dienen, Trauerspiel, Spektakelstück und Posse zu sein und eine Revue über alles irdische Geschehen abzuhalten. „Wilhelm Tell“, „Katharina zu Kronstadt“, „Friedrich II. zu Torgau“ gingen um 1780 über die Madrider Bühne. Moratín hat in seiner „Comedia nueva“ von 1792 über diese billige Dramatik, die ihr Kleid aus französischen Flicken zusammenstückte, die Fülle seines geistreichen Witzes ausgegossen. Moratín.

Das Beste, was die „Afrancesados“ der Bühne geschenkt haben, sind die Lustspiele dieses jüngeren Moratín (1760—1828). Er begegnet sich mit Goldoni, den er in Paris kennen lernt, in der Nachahmung Molières. Er übersetzt die „Männerschule“ und bearbeitet mehrfach ihr Thema des „alten Freiers“. Er sucht sich dem Zuschnitt der fremden Vorbilder auch formell zu nähern, indem er die traditionelle strophische Rede entweder durch Romanzenvers oder durch Prosa ersetzt. Aus der anmutvollen Eleganz seines Dialoges und der Zierlichkeit seiner Charakterführung spricht der Geist Marivaux'. Moratín ist in seinen Theorien starr; er beurteilt Shakespeare auf den Spuren der französischen Kritik. Aber in der Ausführung verleugnet er den Spanier nicht. Er ist kräftiger, würziger als Goldoni.

Damals beherrschte Molière die Lustspieldichtung des germanischen und romanischen Abendlandes. Nur in Spanien blieb es bei wenigen Adaptationen und sporadischen Übersetzungen Molièrescher Stücke, wie ja andererseits auch Europa von der reichen Blüte des spanischen Theaters nichts übersetzt hat. Spanien empfand den „klassischen" Molière als zu fremdartig. Eigentliche Freizügigkeit zwischen der spanischen Bühne und den Bühnen der anderen Länder hat erst die nivellierende Neuzeit gebracht.

Über der Kunst der „Afrancesados" versiegte indessen die alte Tradition der Posse nicht, die im 17. Jahrhundert so kräftig gediehen war. Ihre, trotz Benavente, zumeist rohe und unkünstlerische Form fand in Ramón de la Cruz († 1794) einen sorglosen aber kraftvollen Meister, der besonders das Sittenbild aus dem Alltagsleben der Hauptstadt, den *Sainete*, mit unübertrefflicher Lebensfrische gestaltete. Was im Bürgerhaus, an der Puerta del Sol, im Prado, in der Kneipe, was unter Stierfechtern, Maultiertreibern, Hökerinnen vor sich geht, das läßt er uns an unvergeßlichen Figuren erleben. Der Gassenhauer klingt auch in seine Verse hinein, durchsetzt den *Sainete* und macht ihn zum Singspiel, zur *Zarzuela*. Neben der klassizistischen Kunst, die er verspottet, wächst Cruz aus dem Boden Madrids hervor wie Goya. Beide verstehen zu malen zu einer Zeit, da es in Europa kaum mehr Koloristen gab. Cruz' Werk ist überreich. Mit Hunderten von *Sainetes* hat er während dreißig Jahren sein Land ergötzt. Frankreich hat nichts Ebenbürtiges aufzuweisen; aber Cruz hat augenscheinlich von französischen Possen und Vaudevilles einen gewissen gallischen Zuschnitt gelernt. Doch bleibt er spanisches Vollblut. Sein oft herber Humor schreibt nieder, wie er sagt, „was die Wahrheit diktiert". Es ist die spezifisch spanische Art des „Verismus", dessen Vorfahren das „Libro de buen amor" und die „Celestina" sind.

Ramón de la Cruz.

Wenn *Sainete* und *Zarzuela* noch heute die spanische Bühne beherrschen, so hat den Grund zu dieser soliden Herrschaft Ramón de la Cruz gelegt.

Die Verhältnisse des spanischen und italienischen Theaters werden durch die hier genannten Meister der komischen Bühne trefflich illustriert: dem einen Goldoni, der sowohl regelhafte Lustspiele als heimische Possen schreibt, stehen hier zwei Dramatiker gegenüber, Moratín und Cruz, die sich in das Feld teilen und von denen jeder mehr heimatliche Eigenart bewahrt hat als der Italiener. Das spanische Theater ist mannigfaltiger und kräftiger.

Die Oper ist in Madrid und Lissabon italienischen Geistes. Ihre Hofkunst ist von Metastasio beherrscht.

Dem lehrhaften Zeitgeiste entspricht die Vorliebe für die Fabel. Lafontaines Kunst wird in feiner, glücklicher Nachahmung in den Dienst der moralischen oder literarischen Unterweisung gestellt. So kleidet Iriarte († 1797) „las reglas del arte" in die Lehren hübsch erzählter Tiermärchen. Wenn er auch ein „Afrancesado" ist, so klagt er doch

Die Fabel.

über die Vernachlässigung der heimatlichen Dichtung: mancher Spanier könne fünfhundert Verse aus Tasso oder Boileau hersagen, wisse aber nicht einmal, in welcher Sprache Garcilaso gedichtet habe. Und gerade mit Iriartes Fabeln erwarb diese heimatliche Dichtung neuen Ruhm, auch in Frankreich, wo Florian nach ihrem Vorbild griff.

Die Lyrik.

In der Lyrik herrscht bis 1760 das bukolische und anakreontische Tändeln, das Spanien von Italien übernommen und seit dem 16. Jahrhundert nach seiner Eigenart ausgestaltet hatte. Dann aber führt Frankreich auch den Liederdichtern neue Stimmungen und Ideen zu. J. Meléndez Valdés (1754—1817) ist ihr Größter und ein wahrer Poet. Seine Harfe erklingt erst unter dem Hauche des arkadischen Zephyrs und dann unter dem Wehen des französischen Nordwindes, bald zart und schmeichelnd, bald kräftiger, aber immer harmonisch, auch in der „Grandilocuencia", und von lieblicher Bildlichkeit. Es sind ihm Lieder von außerordentlicher Schönheit gelungen. Aber dieser große Künstler ist ein kleiner, haltloser Mensch. Er ist ein Echo der Gedanken anderer. Meléndez gehört jener führenden Dichtergruppe an, die sich nach Salamanca benennt. Sie zeigt die starke klassizistische Färbung der Zeit und pflegt neben Reim und Assonanz (Romanzen) den reimlosen Vers.

Die Salmantiner.

Cadalso und Jovellanos sind die intellektuellen Leiter dieser Salmantiner Schule. Jovellanos († 1811) ist der Repräsentant des spanischen Liberalismus, der moderne Mann jener Zeit, der Frankreich liebt, aber Rousseau und die Revolution ablehnt. Politische, soziale, literarische Reform predigt er in Wort und Schrift, in gereimter und freier Prosa, mit Buch und Bühne. Cadalso, auf Reisen gebildet, verbindet Liebe zum heimatlichen Schrifttum mit offenem Sinn für das gute Fremde. Youngs „Nachtgedanken" inspirieren ihn. Er schreibt nach Montesquieus „Persischen Briefen" seine witzigen „Cartas marruecas" (gedr. 1793).

Der Einfluß des Auslands.

In diesem Maße geht im 18. Jahrhundert die literarische Arbeit der Iberischen Halbinsel auf französischen Einfluß zurück, mag auch beim einzelnen der Erdgeschmack noch so kräftig sein. Alle hier genannten führenden Schriftsteller weisen nach Frankreich: Feijóo, Isla, Luzán, Jovellanos, Cadalso, ihre Tragödien und Schauspiele, das Lustspiel Moratíns wie die klassizistische Lyrik der Salmantiner und der *Sainete* des Cruz. Auch was aus England und Deutschland herüberdringt, kommt zumeist über Frankreich; die literarischen Journale berichten über das germanische Ausland nach französischen Blättern. Dabei steht England im Vordergrund. Schon Luzán kennt zwar Milton und Pope, aber keinen Deutschen; Moratín und Meléndez studieren englische Vorbilder, und Jovellanos schreibt eine englische Elementargrammatik. Ossian findet seinen Weg über Italien: Montegón überträgt ihn 1795 nach Cesarotti. Um ihn aber auf die Bühne zu bringen, übersetzt Gallego das Stück Arnaults, „Oscar, fils d'Ossian". Auch Grays „Dorfkirchhof" (*Cementerio de aldea*) fehlt nicht. Deutschland steht stark zurück. Geßner führt es

an. Lessing, Goethe, Schiller sind kaum dem Namen nach bekannt. Das deutsche Theater ist durch den vertreten, den die Spanier Kot-bue (Kotzebue) nennen.

Quintana. Zur Schule von Salamanca gehört auch Quintana (1772—1857), dessen klangvolle Stimme über dem in schweren Freiheitskämpfen sich mühenden Lande erschallt wie in Italien die Stimme Montis. Aber wenn Quintana ebenso beredt ist wie Monti, so ist er ihm an Patriotismus und Hochsinn überlegen. Mit einer Begeisterung, die jeder Enttäuschung standhält, singt er seiner *eroica España* das Lied von Fortschritt und Freiheit. So ist dieser Herold am Tor des 19. Jahrhunderts seinem Lande viel mehr gewesen und geblieben als der Rhetor Monti für Italien.

Wie hatten die Zeiten sich geändert! Um 1650 herrschte in der Romania die Sprache der spanischen Weltmacht: Spanisch erklang als Echo einer glänzenden Literatur und im Gefolge der Diplomatie und der Waffen in Italien und Frankreich. Hundertfünfzig Jahre später steht die selbe Romania unter der geistigen, sprachlichen und politischen Hegemonie Frankreichs, einer Hegemonie, die, auch literarisch, eine merkwürdige Mischung von Freiheit und Zwang darstellt. Dabei waren es in den beiden Ländern Italien und Spanien die nördlichen Gebiete, denen in dieser Wandlung die führende Rolle zufiel.

III. Rätien und Rumänien. Die literarische Geschichte dieser beiden ostromanischen Gebiete zeigt bei großer Verschiedenheit doch manche Parallele. Das romanische Sprachtum der Ostalpen (Rätisch) und das romanische Sprachtum, das um die Karpathen sich lagert (Rumänisch), sind beide exponierte Gebiete, Vorposten der Romania, der eine gegen das Deutsche hin, der andere mitten in slawischem Lande. Diese beiden mächtigen Kultursprachen mächtiger Nachbarn hielten die schriftliche Fixierung und Verwendung der beiden romanischen Idiome hintan. „Die Rhetijsch Sprach ist nit gericht, das man die schryben könne, denn all brief und geschrifften in jrm lande sind von alter har in Latin und yetz mehrteils zu tütsch gestelt", sagt Tschudi noch 1538.

Die Reformation, die von der deutschen Schweiz nach Graubünden und von den siebenbürgischen Sachsen zu den Rumänen dringt — diese germanische Botschaft weckt die schlummernden romanischen Idiome und spricht ihnen Worte vor, die sie stammelnd wiederholen. Im nämlichen Jahrzehnt (1550—1560) erscheinen die ersten gedruckten rätischen und rumänischen Bücher: Katechismen und Bibelübersetzungen, hier nach deutscher, dort nach slawischer Vorlage, die sie in Wortwahl und Satzbau reichlich verraten. Ein dürftiges geistliches Schrifttum rankt sich während Jahrzehnten an der Kirche empor. Aus Frankreich klingt dabei ein kalvinistischer Ton hinein, während Rom sich anstrengt, nicht nur die Fortschritte der Reformation zu hemmen, sondern auch den Weg zu einer Verständigung mit den griechisch-orthodoxen Rumänen zu finden (Union).

Aus solchen Anfängen hat das rumänische Sprachgebiet mit seinen $8^1/_2$ Millionen Bewohnern schließlich ein ansehnliches, wenn auch nicht sehr originelles Schrifttum entwickelt, das heute von einem starken, wirtschaftlich aufblühenden Staate getragen wird, während das kleine Rätien mit der sprachlichen auch seine bescheidene literarische Eigenart zu verlieren im Begriffe steht: Graubünden und die rätischen Täler Tirols werden in absehbarer Zeit germanisiert sein.

Die bescheidene rätische Literatur beruht wesentlich auf Graubünden mit seinen etwa 40 000 Romanen. Die 11 000 Räten Tirols kommen nicht in Betracht, und die halbe Million Räten Friauls gravitierten von jeher zu sehr nach dem Venedischen und der toskanischen Schriftsprache, als daß ihr Idiom literarisch nicht den Charakter einer bloßen Mundart trüge. Rätien

Das Volkslied erschallt natürlich über das ganze Gebiet hin, am reichsten, soviel wir heute wissen, in den Tälern des Rheins und des Inn. Alte Romanzen verwitterter metrischer Gestalt singen von Liebe und Sterben, von den Geheimnissen und den Gefahren der Berge, vom armen Jungen, der ein Königreich gewinnt, von Tierhochzeit, von „Malmariées". Das „Verwandlungslied" der Magalí, das Mistral in der Provence gefunden, ertönt auch in Rätien und Rumänien.

Kräftige politische und historische Lieder begleiteten die bewegte Geschichte der „drei Bünde", die mit dem Siege an der Kalven (1499) in die europäische Geschichte glorreich eingetreten waren, begrüßt von dem stolzen Epos „Raeteis" des Humanisten Lemnius. Die deutsche Reformation und die italienische Gegenreformation machen sich die blühenden Gemeinden streitig; doch hatten die italienischen Kapuziner im Engadin weniger Erfolg als im Rheintal. Die Bünde strecken ihre gewappnete Hand nach dem Veltlin aus. Ihre Politik und die Wichtigkeit der Alpenübergänge zieht sie in die endlosen Kriege der Großmächte hinein, auf deren Hintergrund die inneren Kämpfe zwischen Konfessionen, Geschlechtern und Talschaften sich abspielen. Sirventese fliegen hin und her. Dem tragisch untergegangenen Jürg Jenatsch ruft ein solches Rügelied 1638 bösen Spott nach. Eine andere *svargugnusa chanzun* (schändliches Lied) drückte schon hundert Jahre zuvor dem tapferen Engadiner Travers die Feder in die Hand, daß er in einer kunstlosen Reimchronik den „Müsserkrieg" erzähle. Er hatte selbst am Zug gegen den mailändischen Schloßherrn von Musso am Comersee (1517) teilgenommen und wollte die Wahrheit über die *virtüt dals Grischuns*, die *sco liuns* (wie Löwen) gekämpft hatten und deren Gesandten nur dem Verrat erlegen waren, verkünden. Diese Reime „dalla guerra dalg Chiasté d'Müsch" sollen der älteste Versuch sein, das Rätische schriftmäßig aufzuzeichnen. Zahlreiche Lieder beschäftigten sich mit dem Leben des Söldners. Der Sohn der Berge, der im Ausland diente, brachte neben viel Unsitte auch manches Buch, manche literarische Anregung mit nach Haus. Die fran-

zösische Revolution warf ihre Wellen auch in diese Täler; aber die Stimmungen, die sie weckte und die in kecken Liedern zum Ausbruch kamen, schwanden, und 1815 stellte die alte Ordnung in dem konservativen Lande wieder her.

Die religiöse Bewegung schuf zahllose Kirchenlieder, zum Teil einfache Umbildungen von Volksliedern, wie allerwärts. Es ist viel Schönes darunter, vom „Ver sulaz da pievel giuvan“ (Jungen Volkes wahre Ergötzung, 1612) des Prädikanten Gabriel bis zur „Consolaziun dell' olma devoziusa“, dem alten katholischen Erbauungsbuch. Das protestantische Kirchenlied ist vom deutschen inspiriert. Gabriel hat Luthers „Ein feste Burg“ schön übertragen:

*Ün ferm casti igl niess Deus ei*
*Agid ad er fortezchia ...*

Die Volksbücher, Chroniken, Reisebeschreibungen zeigen natürlich wenig Eigenart. Von mittelalterlicher Dramatik hat sich im katholischen Oberland eine doppelte Spur erhalten: in Passionsspielen und in dem dramatischen Scherzgericht (*Dertgira nauscha*), in welchem über den Streit zwischen Frau Fasten und Junker Fasching verhandelt wird — ein altes und weitverbreitetes Thema. Die Reformation hatte, wie anderswo, ein propagandistisches Theater im Gefolge, dessen Stücke aus schweizerdeutschen Drucken entlehnt waren. Die Weltlust, die sich mit diesem Spiel verband und die auch zu profanen Stoffen griff, verdrängte bald das dann auch von der Kirche mißbilligte konfessionelle Theater.

Diese ganze Literatur, auf welche die deutsche Schweiz viel nachdrücklicher eingewirkt hat als der italienische Nachbar und die Romania überhaupt, ist nach den Talschaften stark mundartlich gefärbt. Es fehlte ihr der große Schriftsteller und das hervorragende Kunstwerk, welche die zentrifugalen Kräfte des kleinen Schrifttums überwunden und die Männer der Feder vom Gotthard bis zum Ortler in den Bann einer einheitlichen Schriftsprache gezwungen hätten.

Rumänien. Staatliche Einigung und Selbständigkeit war dem rumänischen Sprachgebiet ebensowenig wie dem rätischen gegeben. Die Signatur seiner Geschichte ist Fremdherrschaft, und zwar eine Fremdherrschaft orientalischen Charakters. Zur Zeit, da es in die Literatur eintrat, gehörten Moldau, Walachei und Siebenbürgen mit Ungarn zum Osmanenreich. Die Türken hatten sich über die Balkanhalbinsel ergossen wie einst die Araber über die iberische. Um 1700 begann die Rückbildung dieses Reiches: Siebenbürgen fiel mit Ungarn an Österreich. Walachei und Moldau wurden von Stambul aus durch Griechen verwaltet, d. h. gebrandschatzt. Der Bojar lernte die Sprache dieses griechischen Landvogts, den er deshalb nicht weniger haßte. Rumänisch war die Sprache des geknechteten Bauern. Die französische Revolution und die Kriege Napoleons brachten der Balkanhalbinsel wohl Unruhe, neue Ideen, persönliche Beziehungen, den Freiheitsruf des Dichters — aber keine Um-

wälzung. Am Aufstand der Griechen gegen die Türkei (1821) nahmen die Fürstentümer teil, um sowohl von den türkischen Herren, als von den griechischen Hospodaren loszukommen. Die verhaßte hundertjährige Fanariotenherrschaft nahm denn auch ein Ende. Aber bis zur Erreichung wirklicher Selbständigkeit sollten noch Jahrzehnte vergehen, und das Königreich Rumänien vereinigt noch heute nicht einmal zwei Drittel aller rumänisch Redenden.

Die rumänische Kultur ist nach alledem wesentlich orientalisch. Sie erscheint als eine Ausstrahlung slawischer Kultur, mit einem starken griechischen Einschlag. Das Slawentum hält die rumänische Erde umklammert als einen Bestandteil jener großen Kultureinheit, „deren historisches Fundament das einstige byzantinische Reich und deren Kitt das orthodoxe Bekenntnis bildet".

Von den Slawen her kam das Christentum und die Kirchensprache, und noch lange nachdem die schriftsprachliche Herrschaft des Slawischen gebrochen war, bediente man sich seines Alphabets, um das Griechische und dann — auch die rumänische Muttersprache zu schreiben. Es gibt liturgische Werke, deren griechischer Text und deren rumänische Übersichtstitel in gleicher Weise mit slawischen Lettern gedruckt sind.

In der reichen rumänischen Volkspoesie finden sich Themata, die unter den Völkern weit über die Romania hinaus verbreitet sind. Die Sitte der Weihnachts- und Neujahrsumzüge, die wir in Frankreich schon vor 600 Jahren bezeugt finden (*querre noël*), hat auch in Rumänien religiöse Bittlieder (Balladen) gezeitigt (*colinde* = latein. *calendae*), die, von Geistlichen verfaßt, nun im Munde gabensammelnder Kinder umgehen. Die weltliche Lyrik weist mit ihrem schönsten Bestande nach den Slawen oder Griechen. Oft ist sie geradezu slawisches Gut in romanischem Sprachkleid, wie so viele prächtige Balladen und Romanzen der fahrenden Sänger (*lăutari*). Das Lied von Manoli, der beim Bau des Klosters Argesch sein Weib lebendig einmauert, ist griechischer Herkunft, wie die Lieder von Hero und Leander. Der Zyklus von der Sippe Novac mit dem reckenhaften Gruia, ob dessen Stimme die Berge erzittern und dessen Schnurrbart so mächtig ist, daß er ihn hinter dem Kopf in einen faustgroßen Knoten schlingt, stammt aus Serbien; anderes aus Rußland. Der Tanz (*horă* < χόρος), zu dem muntere Schnaderhüpfel improvisiert werden, die Melodie, zu welcher das sehnsuchtsvolle, schwermütige Liebeslied (*doină*) gesungen wird — *Doină, doină, cîntec dulce!* —, tragen den Stempel der Kultur, die allen Völkern der Balkanhalbinsel gemeinsam ist. Das Räuberlied des Outlaw (Haiduken) klingt, klagend oder übermütig, durch die ganze Halbinsel. Die Figur des Renegaten, der Türke geworden, beschäftigt die Dichtung südlich und nördlich der Donau.

Die Volksdichtung

Aber wenn es auch auf diesen großen Chor eingestimmt ist, so hat doch das liederreiche rumänische Land vieles eigenartig geprägt — und unermüdlich fährt es darin fort — vom Liebes- und Heimwehlied bis

zum Geschichtslied, dem Ausgangspunkt späterer Romanzen. Es hat in seinen historischen Liedern auch seinem Haß gegen die Unterdrücker, gegen Türken, Ungarn, Griechen ein eindrucksvolles Denkmal gesetzt.

Lebendig aber quillt der Born der Volkspoesie gegenwärtig nur noch im großen dakorumänischen Kernland. In den Sprachinseln der Aromunen (Makedonien), der Megleniten und in Istrien ist das Volkslied im Verstummen oder schon verstummt.

Der Mühe, neben Schwänken und anderer „Weisheit der Gasse" auch Volkslieder aufzuzeichnen, hat sich zum erstenmal der Kantor und Kalendermann A. Pann († 1844) unterzogen. Die Kalender, „Spinnstuben" usw., in denen der Unermüdliche sammelte und auch reimte, was das Volk sich erzählt, zuruft und zusingt, haben zur Erweckung dieses Volkes in ähnlicher Weise beigetragen, wie der *Armaná prouvençau* in Südfrankreich. Pann ist der Roumanille seines Volkes, und er ließ sich nicht träumen, daß ein halbes Jahrhundert später die Königin des Landes sich nach den nämlichen Liedern bücken würde, um sie in kunstvollen deutschen Übertragungen den westlichen Literaturen zuzuführen. Dafür dringt auch von der Volksliteratur des Westens noch in neuerer Zeit manches hinüber, von der Genovevalegende bis zu den Schwänken des Till Eulenspiegel.

Man weiß, wie groß der Anteil des Orients an den Volksbüchern des Abendlandes ist. Der Alexander- und der Trojaroman, Barlaam und Josaphat, die sieben weisen Meister, die apokryphen Evangelien und Legenden aller Art haben sich vom Orient über den ganzen Westen ausgebreitet. Auch Rumänien besitzt sie, oft auf griechischer Grundlage und meist durch slawische Vermittelung. Der „Alexander" ist das beliebteste Volksbuch des Landes.

Nur ganz allmählich trat seit 1650 das Slawische aus seiner Stellung als Literatur-(Kirchen-)Sprache zurück. Das Rumänische drang mit Kapitelüberschriften und mehr populären Teilen, wie Psalmen und Begräbnisformeln, in das Ritual ein und teilte in der Liturgie noch lange seinen bescheidenen Platz mit dem Griechischen.

Der römische Nationalgedanke.

Seit 1660 begegnen wir rumänischen Chroniken. Die Moldau als der gebildetere Landesteil erscheint dabei führend. Schon diese ältesten Historiker vertreten nachdrücklich, oft leidenschaftlich und mit Hilfe phantastischer Etymologien, die Auffassung, daß die Rumänen Abkömmlinge der dakischen Römer, daß sie die Römer des Ostens seien. Dieser römische Nationalgedanke wurde besonders durch die von Rom aus geleitete Bewegung der Gegenreformation in Siebenbürgen genährt. Er trat so in den Dienst katholischer Propaganda und ihrer unierten Kirche, in der lateinisches Vorbild und Alphabet nun an Stelle des slawisch-griechischen aufgenommen wurde. Er fand begabte Historiographen mit westlicher Bildung, wie Schincai († 1816). Er schuf nationale Schulen mit muttersprachlichem Unterricht. Das abseits liegende Siebenbürgen übernahm

damit eine nationale Führung, die indessen, weil sie zugleich einen kirchlichen Gegensatz bedeutete und nicht nur übertrieben sondern auch einseitig war, viel Unfrieden im Gefolge hatte.

Mit der Annahme des lateinischen Alphabets wurde unter der Führung von P. Maior († 1824) die Neigung herrschend, den lateinischen Charakter des Rumänischen durch eine angebliche historische Orthographie zu bekunden. Diese „nationale“ Schreibung führte zur „Säuberung“ der Grammatik und des Wortschatzes und zur Ersetzung des Gewordenen durch gewalttätige Latinismen. Es sollten gleichsam die sprachlichen Zeugnisse der slawischen, ungarischen, griechischen Herrschaft vertilgt und die alte römische Reinheit und Freiheit wiedergeboren werden. Diese Renaissancebestrebungen, die nicht aus künstlerischem sondern aus politischem Bedürfnis flossen und von ungenügender linguistischer Einsicht begleitet waren, richteten in den Köpfen böse Verwirrung an und brachten auch der Literatur auf Jahrzehnte hinaus Schaden. Die Vertreter dieser Renaissance meinten den nationalen Gedanken zu fördern, indem sie die Entnationalisierung der Sprache lehrten. Auch dies Erlebnis hat Rumänien mit Rätien gemein.

Die Rumänen haben im Laufe der Zeit erfahren müssen, daß es nicht genügt, sich „Enkel der Welteroberer“ zu nennen; daß die Tradition von einem glorreichen Ursprung auch ein Verhängnis sein kann und daß es noch einen anderen, werktätigeren Patriotismus gibt als den der unduldsamen geschichtlichen Phrase.

Der literarische Einfluß des Westens

Durch griechische Übersetzungen drangen im 18. Jahrhundert Werke der schönen Literatur des Abendlandes zu den gebildeten Rumänen der Walachei und Moldau. Dann trat gegen Ende des Jahrhunderts das Französische als Modesprache neben das Griechische. Die geistige Verbindung mit dem Westen wird enger, und zu der eintönigen Nachahmung der tändelnden griechischen Poesie gesellt sich seit 1820 die Übersetzung und Nachahmung westlicher, französischer und italienischer Muster, z. B. durch J. Văcărescu, dem manch schönes Lied gelang. Zeitschriften werden gegründet, welche die Kenntnis westlicher Kultur und Kunst verbreiteten.

Von einem rumänischen Theater älterer Zeit ist nichts bekannt. Ein bescheidenes Weihnachtsspiel (Herodes) stammt von den Sachsen; das Marionettenspiel weist auf den türkischen Karagöz. Auf der Bühne zu Bukarest wurde um 1820 Voltaire und Alfieri noch griechisch aufgeführt. Dann aber mehrten sich die rumänischen Übertragungen und Aufführungen. Diese Übungsarbeit blieb aber noch lange innerhalb der klassischen Tragödie und Komödie befangen.

So tat das Rumänische der Fürstentümer nach dem Sturze der Fanariotenherrschaft die ersten zögernden Schritte nach der höheren literarischen Kunst der abendländischen Romania.

## F. Das 19. Jahrhundert.

Unaufhaltsam waren im Laufe des 18. Jahrhunderts germanische Ideen nach Frankreich und von dort in die weitere Romania gedrungen, erst aus England, dann nach 1750 auch aus Deutschland, erst die Weltanschauung überhaupt umgestaltend, dann auch die Kunstlehre und Kunstform beeinflussend.

Die kriegerischen Zeiten von 1792—1815 hemmten diese friedliche Entwickelung. Anspruchsvoll erhob sich das Lateinertum des Neoklassizismus als der künstlerische Ausdruck romanischer Hegemonie und des Cäsarentums. Aber gerade diese wilden Zeiten führten romanische Emigranten und Eroberer tief in deutsches Land und Leben, und wenn alte Verbindungskanäle der Völker verödeten oder verschüttet wurden, so wurden Tausende von einzelnen Beziehungen geschaffen, die aus anfänglicher Unscheinbarkeit zu einer Macht erwuchsen. Die Dinge begaben sich wie zur Zeit der Kreuzzüge, da das Abendland ausgezogen war, um den Orient zu unterwerfen: die politischen Eroberungen gingen wieder verloren, aber die Wechselbeziehungen der Völker übten dauernde Wirkung, und über den Okzident ergoß sich damals ein Strom morgenländischer Literatur.

So ergießt sich nun nach 1815 eine Fülle deutscher und englischer Anregungen über die Romania.

Es ist der charakteristische Zug des 19. Jahrhunderts, daß die nationalen Literaturen in enge und rasche Wechselbeziehungen treten und jene „allgemeine Weltliteratur“ sich bildet, die Goethe kommen sah. Es handelt sich nicht mehr um literarische Herrschaft der Romania, wie sie bis jetzt im Abendland seit der Hohenstaufenzeit, durch sechs Jahrhunderte bestanden. Jetzt tritt das germanische Europa der Romania zur Seite und teilt sich mit ihr in die literarische Führung. *Il faut*, sagt Frau von Staël 1813, *il faut dans les temps modernes avoir l'esprit européen.*

Das reiche Schrifttum dieser modernen Romania bildet sich unter dem Einflusse der Germanen (der Deutschen, Engländer und Skandinavier) und auch der Slawen — unter dem tiefen Einflusse der *Littérature du Nord*, wie andererseits das Feld der germanischen und slawischen Literatur mit romanischen Ideen bestellt wird.

Der Weltverkehr, der die Völker in Liebe oder Abneigung aneinander schließt und sie alle den starken Pulsschlag gemeinsamen Lebens fühlen läßt, hat diese Weltliteratur vorbereitet und trägt sie. Sie bedeutet keineswegs eine Entnationalisierung, denn auch ihre Kunstwerke haben die starken Wurzeln ihrer Kraft in der Heimat. Die „Weltliteratur“ des 19. Jahrhunderts ist in der Romania bodenständiger als das Schrifttum des Ancien Régime.

I. Die Romantik. Was im 18. Jahrhundert an Opposition gegen den Geist der klassischen Kunstgesetzgebung sich geregt hatte, das floß in der sogenannten Romantik zusammen, und auch darin blieb Frankreich innerhalb der Romania führend. Es zuerst fügte die disjecta membra zu einem romantischen Ganzen: die freie aus England stammende Auffassung des Dramas; den Individualismus und Lyrismus Rousseaus; die polymorphe und polychrome Darstellungsart und den Exotismus Bernardins; die Freude an der nationalen Vergangenheit und besonders am Mittelalter, seinem bunten Treiben und seiner gotischen Kunst; das Interesse für die farbige nationale Gegenwart, wie sie sich in der Eigenart und Mannigfaltigkeit des provinziellen Lebens ausspricht. Das bereitete sich während des Kaisertums in berühmten Büchern vor und trat unter der Restauration in glänzenden Schöpfungen zutage.

Der Geist des Kaisertums

Frankreich. Früh erwies sich, daß die kirchlich-religiöse Seite der Revolution mißlungen war. Den „Ideologen", welche die Traditionen des Materialismus vertraten, erwuchs aus den Lehren des Deutschen Kant, des Schotten Reid sowie aus Mystik und Kirchlichkeit scharfe Gegnerschaft. „Man drängte sich zum Hause Gottes, wie man in Zeiten der Pest zum Arzt stürzt." Manche wie Cuvier, Frau von Staël rieten zur staatlichen Einführung des protestantischen Kultus: nur der Protestantismus könne die Religion der Republik sein. Der erste Konsul schwankte. Dann stellte er den katholischen Kultus wieder her und verkündete im April 1802 das Konkordat, das die Republik unserer Tage nach so viel Not wieder hat aufheben müssen. Die Errichtung des erblichen Kaisertums (1804) besiegelte die Rückkehr zur Autokratie. Die politische Beredsamkeit verstummte; nur noch einer hielt politische Reden: Bonaparte selbst, und bekanntlich sprach er meisterlich. Die Presse wurde dezimiert. An Stelle der politischen trat die literarische Kritik. Das Feuilleton entstand (1800). Der höhere Unterricht und der Geist der Wissenschaft wurde in staatliche Aufsicht genommen (*Université de France*, 1808).

Eifrig unterstützt Bonaparte die Literatur, die ihm diente und seine Ansprüche an Prunk, Feierlichkeit und Adulation erfüllte. *Style empire* heißt denn auch die Blüte der neoklassischen Kunst. Charakteristisch ist, daß der Kaiser, dem literarische Neuerungen und Ausländerei gleich verhaßt waren, Ossian verehrte. Ihn lockte die romantische Verherrlichung des kriegerischen Heldentums. Er wünscht sie für sich. Aber die Musen flohen den gewalttätigen Mäcen.

In den Schriftstellern dieser bewegten und widerspruchsvollen Zeit mischte sich heidnischer Klassizismus und mittelalterliche Christlichkeit, Nationalstolz und literarischer Kosmopolitismus, ererbtes aufklärerisches Freidenkertum und neuerwachte Religiosität, Autoritätsglaube und Anspruch auf persönliche Geltung, so daß aus den Werken der Hüter der Tradition oft eine Quelle der Opposition aufbricht und die Rollen vertauscht erscheinen.

Zwei Persönlichkeiten überragen die Literatur dieser Jahre: Chateaubriand und Frau von Staël.

Chateaubriand. René de Chateaubriand hat sein Leben (1768—1848) in den „Mémoires d'outre-tombe“ mit mehr Kunst als Wahrhaftigkeit erzählt. Doch darf man ihm glauben, daß er in einer schlecht geleiteten Jugend seinem krankhaft gesteigerten Empfindungsvermögen überlassen blieb. „Ich vergähnte mein Leben.“ In diesem unbezähmten Vorherrschen der Stimmung, das an Rousseau gemahnt, liegt die Quelle seines Weltschmerzes (*ennui*): Die Welt nahm zu wenig Rücksicht auf sein hypertrophisches Ich. Das Beispiel des Vaters führte ihn 1791 für fünf Monate nach Nordamerika. Durch diese Fahrt in ein exotisches Land sollte, wie einst durch die Reise Bernardins nach Mauritius, der französischen Dichtung Neuland erschlossen werden. Chateaubriand sah freilich nur Baltimore und einige andere Städte des Ostens; nach dem Inneren kam er nicht. Er hat weder den Niagara, noch den Ohio oder Mississippi oder gar Florida gesehen. Was er darüber während dreißig Jahren in seinen Werken, besonders im „Voyage en Amérique“ und in den Memoiren Abenteuerliches erzählt, ist eitel Flunkerei und Plagiat. Auch in der Schilderung seiner Orientreise hat er geflunkert (*Itinéraire* 1811). Man kennt heute die Reisebücher, die er geplündert hat und hat die Kniffe aufgedeckt, durch welche er bewundernden Glauben zu erwecken verstand.

Aber diese große Mystifikation hat wunderbare literarische Frucht getragen. Der fragmentarische Anblick der neuen Welt und das ausgiebige Studium von Reiseberichten Anderer befruchtete seine Phantasie, als er, ein armer Emigrant, in London vom Ertrag seiner Feder lebte, während zugleich schwere Schicksalsschläge in ihm religiöse Stimmungen weckten. Er schrieb sein Prosaepos vom Untergang der Nadowessier (*Les Natchez*), jenes Indianerstammes der Luisiana, den die Franzosen 1717 vernichtet hatten. Die Protagonisten sind: der greise Nadowessier Chactas, der einst seine Braut, die Halbblutindianerin Atala, verloren, und der junge europamüde René, der unter die Indianer gegangen ist. Das Opus ist eine wunderliche Mischung aus herrlichen Schilderungen und schwülstigem Style empire, aus lyrischem Roman und steifem Epos, aus antiker, christlicher und indianischer Mythologie. Chateaubriands Phantasie ist pervers; er führt seinen Helden René bis an die Grenzen der Blutschande und des Lustmordes. In London entwarf er auch das „Génie du Christianisme“. Die acht Londoner Jahre sind seine schöpferische Zeit.

Nach Paris zurückgekehrt, veröffentlicht er 1801 die „Atala“-Episode der „Natchez“, und dieses Prosagedicht einer unglücklichen Liebe mit seinen wunderbaren Schilderungen und Bildern aus dem Urwald machte ihn mit einem Schlage zum berühmten Manne. Er gab darauf aus den „Natchez“ eine weitere Episode: wie der junge René dem Chactas sein verfehltes Leben erzählt. Vom Hintergrunde prachtvoller Kulissen hebt sich der Bericht dieses französischen Werther wirkungsvoll ab. Wir hören

die Botschaft dieser verzweiflungsvollen renommistischen Melancholie aus dem Munde eines Zwanzigjährigen — allein uns fehlt der Glaube. Es ist zu viel Pose dabei. Chateaubriand deklamiert und wirbt um die Bewunderung der Welt, die er zu verachten vorgibt. Goethe erzählt im „Werther" schlicht das, wessen das Herz voll ist. Wenn Chateaubriand behauptet, er habe mit René das Gift der Empfindsamkeit und tatenlosen Träumerei, das die „Nouvelle Héloïse" und „Werther" der Jugend eingeimpft, bekämpfen wollen, so irrt er. Er hat das Werthergift noch mehr vergiftet. Nicht mit Unrecht spricht ein Zeitgenosse sogar von einer vergifteten Hostie, denn Chateaubriand reihte den „René" einem Buche christlicher Apologetik ein, dem „Génie du Christianisme".

Das „Génie du Christianisme" erschien in den Tagen des Konkordates (1802). Wie eine Glocke ruft es die Lebenden zur Versöhnung mit der Kirche. Ursprünglich sollte es den Titel tragen: „Des beautés poétiques et morales de la religion chrétienne." Er nennt es selbst eine poetische Theologie. Es ist eine Ästhetik des katholischen Christentums. Es ist dem Nachweis gewidmet, daß das von der Aufklärung verhöhnte Christentum in Wirklichkeit die wahre, weil eine schönheitsvolle Religion sei, und von selbst wenden sich dabei des Verfassers Augen nach der Glanzzeit dieser Religion, dem Mittelalter, dessen Gotik er triumphierend der antiken Kunst gegenüberstellt und dessen Dichtung er wenigstens gelegentlich anzieht. Chateaubriand verehrt zwar im 17. Jahrhundert eine Zeit kirchlicher Autorität, aber poetisch ist er sein Widersacher mehr, als er Wort haben will. Er spricht gegen Boileau die Meinung aus, daß die heidnische Mythologie eine Fessel sei und daß die christliche Bilderwelt (*le merveilleux chrétien*) die Phantasie des Dichters erfüllen solle. Er predigt eine christliche und nationale Poesie. Den literarischen Kosmopolitismus lehnt er ab. Shakespeare erklärt er für einen Barbaren. Er ist für Gesetz und Regel. Das Buch ist glänzend geschrieben. Was Kraft und Neuheit der Gedanken anbelangt, so steht es nicht eben hoch. Chateaubriands Art zu urteilen ist oft ganz leichtfertig angesichts des Ernstes und der Würde des Gegenstandes. Aber die Phantasien seiner mittelalterlichen Naturmythologie geben ihm Veranlassung zu glänzenden Schilderungen voll lyrischer Inspiration, deren Alinea sich wie Strophen eines Gedichtes aneinander reihen und lassen unter seiner Feder eine Galerie prächtiger Bilder entstehen, unter denen die *divinités chrétiennes* — Plural! — den hervorragendsten Platz einnehmen. Das „Génie du Christianisme" ist das Bilderbuch zu Pascals „Pensées".

Kurz zuvor waren in Deutschland Schleiermachers „Reden über die Religion" erschienen. Beide Bücher markieren die Abkehr von der Aufklärung, aber wie verschieden ist das philosophische Buch des Protestanten von dem Bilderbuch des Katholiken!

Den praktischen Beweis für die Lehre von der poetischen Überlegenheit der christlichen Mythologie wollte Chateaubriand mit dem Prosaepos

„Les Martyrs“ (1809) erbringen. Es spielt zur Zeit Diokletians, da Heidentum und Christentum zusammen ringen. Die ganze, dem Altertum bekannte Welt, insbesondere das Gallien der Frankenkämpfe, sowie die drei Reiche des christlichen Jenseits bilden den Schauplatz.

Aber Chateaubriand ist zu selbstbewußt und virtuos; er ist nicht naiv und gläubig genug, um wie Dante auf den Spuren der Apokalypse zu dichten. Die wahrsten Partien sind nicht die christlichen, frommen, sondern die heidnischen, sündhaften. So ist sein Beweis mißlungen. Aber das Epos blieb ein Bildermagazin für die junge Romantik. „Ich habe poetische Anregung nötig, schreibt Stendhal an einen Freund, sende mir die *Martyrs*.“

Früh nahm die Politik den ehrgeizigen Chateaubriand gefangen, der seine dichterische Arbeit schon mit vierzig Jahren einstellte. Er diente prahlerisch der Restauration. Aber mit dem Gottesgnadentum der Bourbonen und der Priester lagen seine alten freiheitlichen Neigungen im Widerspruch. So ist seine politische Stellung schwankend. Doch bewahrt sein Gefühl für Würde diesen Pair de France davor, schlechte Figur zu machen. Er weiß sein Leben zu inszenieren. Seine spätere Schriftstellerei ist wesentlich Wiederholung: er schreibt sich und andere aus. Er hatte sich längst ausgegeben und wollte immer noch scheinen.

Chateaubriand hat sich selbst mit Byron verglichen und sich auch über ihn gestellt. Und wirklich haben die beiden Zeitgenossen viel Ähnlichkeit. Sie haben ihre Zeit fasziniert durch den glänzenden farben- und bilderreichen Ausdruck ihrer ungemessenen persönlichen Ansprüche. Sie haben starke und tiefe Anregung gegeben. Heute überwiegt der Eindruck des Sterilen in ihren ewigen Wiederholungen, des Theatralischen und Unwahren in ihrer steten Pose.

Frau von Staël.

Frau von Staël (1766—1817) ist nicht kühl und skeptisch wie Chateaubriand, sondern gefühlsselig und überschwenglich, nicht katholisch sondern protestantisch. Sie ist weltbürgerlich, ein romanisches Reis auf deutschem, brandenburgischem Stamme. Sie ist französisch gebildet und empfindet deutsch und das ist, wie sie klagt, *un contraste qui abîme la vie*. Ihre Schriftstellerei ist dreifach: Sie kämpft, von Rousseau ausgehend, für die Neugestaltung der Literatur, die sich im Hergebrachten erschöpfte und sich, um mit Goethe zu reden, „in sich selbst ennuyierte“ (*De la littérature; De l'Allemagne*.) Sie behandelt das Problem weiblicher Lebensführung — das Problem ihres zerfahrenen Lebens. „Delphine“ und „Corinne“ (1807) sind redeselige Romane, darin sie den schmerzlichen Streit idealisiert, in den die eigene zuchtlose Empfindsamkeit sie mit der Gesellschaftsmoral verwickelt hatte. Wertherstimmung erfüllt diese tragischen Frauenbiographien. In beiden klopft die Liebe fragend an die Schranken der Sitte: muß in unserer engherzigen Gesellschaft die hervorragende Frau auch immer eine unglückliche Frau sein? — Endlich hat Frau von Staël in politischen Schriften die großen Ziele und Errungenschaften der Revolution gegen Staatsstreich und Reaktion verteidigt.

Die tiefste Wirkung ist von ihrem Kampf für die Regeneration des Schrifttums ausgegangen. In dem Buche „Von der Literatur und ihren Beziehungen zu den sozialen Verhältnissen“ (1800) trägt sie eine literarische Freiheitslehre vor. Sie bekämpft jene engherzige Art, die eine fremde Literatur ohne weiteres als barbarisch verurteilt und erklärt, daß es sich in der Besprechung von Kunst und Poesie fremder Völker nicht um Feststellung der eigenen Überlegenheit, sondern um ein sympathisches Studium der Verschiedenheiten handle. Sie spricht dabei kurz von der antiken, der spanischen, italienischen, deutschen Literatur — überall ohne eigene Kenntnis. Lange hält sie sich beim Beispiel des englischen Schrifttums auf, das ihr vertraut ist. Jetzt weist W. v. Humboldt sie nachdrücklich auf Goethe und Deutschland hin. Emigranten wie Chênedollé, Degerando und Villers, Deutsche wie H. Jacobi fördern sie im Studium des Deutschen. Sie unternimmt 1803 eine erste und — nachdem sie auch Italien besucht hat — 1807 eine zweite Reise nach Deutschland. In Weimar spricht sie Goethe, Schiller und Wieland; aus Berlin bringt sie A. W. Schlegel als Erzieher ihrer Kinder mit. J. von Müller, Fichte, Nicolay, Zach. Werner u. a. lernt sie auf diesen Reisen kennen oder beherbergt sie zu Coppet. So entsteht ihr Buch „De l'Allemagne“, das die kaiserliche Zensur 1810 als unfranzösisch verbot und das 1813 in London erschien.

In vier Teilen handelt es 1. über Deutschlands Sitten, 2. über seine Literatur, 3. über seine Philosophie und 4. über Religion und Idealität. Was sie im dritten Teil über die Philosophen sagt, ist wenig kundig. Im vierten Abschnitt entwickelt die Verfasserin, die in schmerzlichen Kämpfen aus einer Freidenkerin zur frommen Protestantin geworden war, ihre Gedanken über Religion und Ideale. Überall preist sie Deutschland als ein Land des Ernstes, des Enthusiasmus, der Liebe und der Religiosität, ein idyllisches Land, wo tugendhafte Menschen hinter blumengeschmückten Fenstern wohnen, ein Land der Ritterburgen und der Schloßfräulein. Politisch ungeeint und der herrschenden Hauptstadt entbehrend, zeige dieses glückliche Land große Mannigfaltigkeit und Freiheit der geistigen Bildung und einen ausgesprochenen Individualismus. In Frankreich habe der ausgebildete gesellschaftliche Verkehr die Menschen geistig nivelliert und der persönlichen Empfindungsweise beraubt. Dieses Salonleben verhindere die stille Sammlung, die zusammenhängende Arbeit und habe die Franzosen daran gewöhnt, Alles, auch das Ernsteste, zum Gegenstande witzelnder Unterhaltung zu machen, deren verletzende Persiflage jeden bedrohe, der aus der Reihe heraustrete und etwas Eigenartiges wolle. Der Mangel dieses Salonlebens sichere den Deutschen Ursprünglichkeit des Empfindens und Denkens, gestatte ihnen Sammlung und Träumerei, gewähre unbeschränkte Arbeitszeit und schütze sie vor der lähmenden Herrschaft des Spottes, vor der *terrible autorité du ridicule*. So seien die Deutschen die Vorposten der Armee des menschlichen Geistes. Aber diese kühnen und tiefen Denker seien unterwürfig gegenüber den Mächtigen dieser Welt.

In Frankreich habe eine engherzige Versgesetzgebung die Lyrik ertötet. Der Klassizismus sei eine Poetik der Negation. Sie klagt über die *lois prohibitives de la littérature française*, ähnlich wie eine andere begabte Frau 200 Jahre zuvor, M. de Gournay. Deutschland aber besitze eine Lyrik. Die gedeihe eben nur da, wo der Dichter die in der Tiefe schlummernden Gefühle frei in Worte entfesseln dürfe. Sie rühmt die Freiheit des deutschen Verses und der Wortstellung, die malerischen Beiwörter, die dem poetischen Ausdruck etwas Vages, Träumerisches verleihen. Dabei sei die Poesie immer ernst. Der Scherz gehöre in die Prosa. Scherzen heiße erniedrigen — *c'est rabattre que de plaisanter!* Die Entwickelung der Kulturmenschheit zerfalle in die zwei Phasen der Naturreligion des Heidentums und des Spiritualismus des Christentums. Der ersteren entspreche die klassische Dichtung, die keiner Entwickelung mehr fähig sei. Der zweiten entspreche eine neuere Dichtung, für welche die Deutschen den Ausdruck romantisch aufgebracht hätten. Dieser „poésie romantique ou chevaleresque", die, auf Geschichte und Religion christlicher Zeit beruhend, national und christlich sein werde, gehöre die Zukunft. Hier trifft sie sich mit Chateaubriand.

Als Beispiele solcher Poesie führt sie Dichtungen Klopstocks, Goethes, Schillers und namentlich auch Bürgers auf, dessen „Lenore" sie nicht weniger bewundert als Goethes „Fischer" oder die „Braut von Korinth". Das Element des Aberglaubens scheint ihr besonders poetisch verwertbar, und der Vampyrismus hat es später, nach Byrons Vorgang, manchem Romantiker und Parnassien angetan. Am ausführlichsten spricht sie vom Theater. Ihre Darstellung wird zur Dramaturgie. Sie redet besonders dem freien historischen Schauspiel das Wort. Nicht entlehnen soll man die Dramatik der Deutschen, wohl aber sich an ihr inspirieren. Wie ist sie von „Wallensteins Lager" entzückt, von „Faust" trotz allem, was in Form und Inhalt sie daran verletzt, gefesselt! Aber auch Klinger und besonders Z. Werner bewundert sie. Von Herder hebt sie namentlich die „Stimmen der Völker" hervor. Sie versteht und genießt die Volkspoesie; aber sie glaubt, daß französisch die Wiedergabe solcher Volkslieder mit ihren Naivitäten nicht möglich wäre. Sie hat eine ausgesprochene Abneigung gegen bürgerliche Helden und alltägliche Verhältnisse. Das „Genre mixte" des bürgerlichen Dramas verurteilt sie als literarische Kontrebande. Ihre prosaischen Übertragungen deutscher Verse vermeiden das pittoreske Detail. Des „Bösen Geistes": Als Du aus dem vergriffenen Büchelchen Gebete lalltest, halb Kinderspiele, halb Gott im Herzen", heißt bei ihr: *Tu balbutiais timidement les psaumes et Dieu régnait dans ton cœur.* Daß sie hierin noch so sehr ein Kind ihres — Salons war, bildet wohl eine Bedingung des Erfolges ihres Buches, das für mehrere Jahrzehnte die geistigen Beziehungen Frankreichs zu Deutschland beherrschen und in Frankreich besonders als Dramaturgie maßgebend bleiben sollte.

Es ist in „De l'Allemagne“ viel mehr von den deutschen Klassikern, Lessing, Goethe, Schiller, als von den Romantikern wie Tieck, Werner, Novalis die Rede. Frau von Staël führt den Franzosen hauptsächlich unsere klassische Dichtung vor, die für die Romania ja romantisch genug war. Heine setzte 1833 ihr Buch zu Paris, freilich in anderem Geiste fort. (*De l'Allemagne*, zu deutsch: Die romantische Schule.)

Hat Frau von Staël einerseits nicht alle Vorurteile des Klassizismus abgestreift, so ist andererseits in ihrem Lobe Deutschlands viel Illusion infolge flüchtiger Kenntnis und viel Voreingenommenheit gegen das kaiserliche Frankreich. Die Stimmen sehr verschiedener Gewährsmänner sprechen aus den Teilen ihres Buches, die von deutschem Leben, deutscher Wissenschaft und Kunst handeln. Am vernehmlichsten ist dabei, wie Heine sagt, „der feine Diskant des Herrn Schlegel“. Aber selbständig urteilt Frau von Staël über Dichter und Dichtung. Es bleibt ihr das Verdienst unbestritten, die wissenschaftliche literarische Kritik in Frankreich als Vorläuferin Villemains begründet und den ersten Versuch gemacht zu haben, die Völker Europas, welche die Revolution politisch zu einigen nicht vermocht hatte, geistig zu vereinen zu einer Republik der humanitären Interessen. Sie will über die nationalen Schranken hinaus „eine Vereinigung aller denkenden Menschen Europas“ anbahnen. „Das wahre Volk Gottes sind die Menschen, die am Menschengeschlecht nicht verzweifeln und ihm das Reich der Gedanken erhalten wollen.“ „Was tut ihr in Wahrheit, wenn ihr die Arbeit der Deutschen nicht anerkennt, sondern verhöhnt“, ruft sie ihren Landsleuten zu, „ihr vermindert, nörgelnd, die Ruhmestitel der Menschheit.“

Daß diese Frau in Zeiten, da Europa von wildem Waffenlärm erfüllt und Deutschland vom französischen Sieger geknechtet war, eine Germania schrieb und Völkerverbrüderung lehrte, war eine Tat, und dagegen kann der Spott Heines nicht aufkommen.

Chateaubriand und die Staël sind die beiden Pfeiler der französischen Romantik. Er, vom Klassizismus noch stark gefesselt, lehnt zwar die fremden Literaturen ab, schafft aber eine ganze Welt neuer glänzender Bilder. Sie ist kosmopolitisch und erschließt durch das Ausland Frankreich eine ganze Welt neuer Ideen und Stimmungen. So ist ihr Einfluß bedeutender, nachhaltiger als der seine. Sie ist moderner, entschiedener, umfassender.

Der literarische Kosmopolitismus

Um ihre kosmopolitische Position entbrannte der Kampf am heißesten. Leidenschaftlich widersprachen die Kritiker der alten Schule, denen alles Neue, Fremde und Volkstümliche Barbarei war. Schrill tönt dem Verbrüderungswort der Frau von Staël gegenüber der Ruf F.-B. Hoffmanns: *Nayons pas la sottise de nous faire allemands!* und Béranger trällert ein Liedchen dazu (*Le bon Français*). Große Erbitterung schuf W. Schlegels Vergleichung Racines mit Euripides (1807), sowie die von der Staël veranlaßte Übertragung seiner Vorlesungen über dramatische Literatur

(1816), von denen auch Stendhal ausging, als er 1823 sein keckes „Racine et Shakespeare“ schrieb.

Ein wahrer Strom ausländischer Poesie ergießt sich um 1820 über Frankreich. Proben aus dem Theater aller Länder werden in einer Sammlung vereinigt, an der keine Geringeren als Barante und Guizot mitarbeiten. Jener übersetzt außerdem Schillers, dieser Shakespeares Theater. Manzonis Tragödien bringt Fauriel. W. Scott und Byron werden seit 1821 übertragen. Raynouard veröffentlicht „Poésies originales des troubadours“. Spanische Romanzen, griechische Volkslieder, englische Balladen werden — in Prosa wiedergegeben, da die französische Dichtersprache vorläufig nicht geeignet erscheint, solche „*sauvage simplicité*“ auszudrücken. Mérimée liefert bereits spanische und illyrische Pastiches. Aber das Volkslied des eigenen liederreichen Pays de France sieht niemand.

Deutlich steigen „romantische“ Gedanken, Stimmungen, Bilder in Lied und Roman auf. Nodier gibt 1803 die *Essais d'un jeune Barde*. Millevoye und Chênedollé präludieren Lamartine. Des selben Nodier „Proscrits“ und „Peintre de Saltzbourg“, Sénancourts „Obermann“ (1804) zergliedern kranke Herzen tatenloser Helden, die in reicher Naturszenerie verzweiflungsvoll enden. Das mit starken und bunten Mitteln arbeitende „Drame“ — die „Tragödie der Kammerzofen“, wie die konservative Kritik höhnte — fuhr fort, Scherz und Ernst, Feierliches und Groteskes zu mischen. Es importierte Stücke des deutschen (Werner, Zschokke) und englischen Repertoires und bereitete auf diese Weise Publikum und Schauspieler für die Bühne der Romantiker vor. Lemercier macht ein geschichtliches Ereignis (die portugiesische Revolution von 1640) zum Gegenstand eines Lustspiels und deckt in der vornehmen Welt der Tragödie die kleinen Menschlichkeiten auf (*Pinto, comédie historique*). Pixérécourt liefert als ein zweiter Hardy von 1798—1835 über hundert „Melodramen“, d. h. geschickt gebaute, rührselige, historische und häusliche Moritaten.

Das Drama V. Hugos wird nichts anderes sein als das ins Reich der Kunst erhobene Melodram Pixérécourts — *relevé*, wie Nodier meint, *de la pompe artificielle du lyrisme*. An dem kunstlosen Schauerdrama werden die französischen Romantiker die nämliche Arbeit der poetischen Stilisierung vollziehen, welche die englischen Romantiker am Schauerroman übten: W. Scotts Kunst hat aus der tollen und wüsten Welt der Bücher Anne Radcliffs, Maturins und Lewis seine glänzenden Romane geschaffen.

So steigen mit der Romantik Stoffe und Stimmungen zu den Höhen der Literatur empor, die bisher in vulgären Niederungen ein mißachtetes Dasein geführt hatten. Der Romantiker bückt sich, um aus dem trüben Strom des Lebens Dinge aufzuheben, über die der Klassiker mit hochgezogenem Fuße wegschreitet. An diesem Wandel ist insbesondere der Umstand beteiligt, daß die Revolution die strenge Tradition der klassischen Bildung unterbrochen hatte und daß die neue Generation weniger latinisiert war.

Inzwischen war Bonaparte gestürzt und das Königtum der Bourbonen wieder errichtet worden (1815). Die Wünsche der Ultraroyalisten nach Wiederherstellung der Zustände des Ancien régime ließen sich nicht erfüllen, so kräftig die Reaktion der beiden alten Könige, von der Kirche unterstützt, ans Werk ging. In der Revolution von 1830 explodierten dann die gebundenen Kräfte des Fortschrittes. Auch im Lager der Poeten, wo bisher vielfach literarischer Umsturz mit politischer Reaktion zusammen Haus gehalten, gab es Zerstörungen, und aus den Ruinen blühte in der Folge neues Leben. Die Julirevolution

Auf die „heiligen Julitage“ folgte eine politisch bewegte Zeit. Der politische Sieg des liberalen Bürgertums trug auch den künstlerischen: die Romantik zog siegreich ins Schauspiel- und Opernhaus (Auber, Rossini) und die Ausstellung von 1831 verkündete den Triumph ihrer Malerei (Delacroix' Barrikadenkampf und Ermordung des Bischofs, nach W. Scott). Das Julikönigtum schien sich durch eine versöhnliche Politik erst dauernd zu befestigen, verschloß sich dann aber den notwendigsten Reformen und kam in Unpopularität 1848 zu Fall. Die Republik wurde proklamiert: ein Poet, Lamartine, steht an ihrem Anfang, Napoleon III. an ihrem Ende.

Die zwanziger und dreißiger Jahre bedeuten die Höhezeit des literarischen Einflusses Deutschlands. Daß von den ersten Romantikern kaum einer deutsch kann, hindert dies nicht. Ist etwa Shakespeare in Deutschland nur da wirksam geworden, wo man ihn englisch lesen konnte? Hatte man doch „De l'Allemagne“ der Staël und die Übersetzungen. Goethe dominierte ohnedies alles und der war einfach „l'auteur de Werther et de Faust“. Neben ihn trat um 1830 E. T. A. Hoffmann mit seinen „Contes fantastiques“ und noch heute steht er in Frankreich neben Goethe. An diesen beiden, an Schiller, Jean Paul, Bürger begingen die Franzosen, wie Heine spottet, ihre „Gefühlsplagiate“. Heine selbst, der 1831 nach Paris kam, wurde als der geistreiche Autor der „Romantischen Schule“ und der „Tableaux de voyage“ (1834) bewundert. Der Lyriker Heine gewann erst viel später (mit den „Parnassiens“) Ansehn und Einfluß. Unter seinen Zeitgenossen erfüllt er nur Th. Gautier und G. de Nerval, diesen künstlerischsten unter den Interpreten deutscher Dichtung, der 1828 den „Faust“, 1830 Gedichte Uhlands, Schillers usw. und 1848 Heines „Intermezzo“ in schöne Prosalieder übertrug — hier hat das moderne „Poème en prose“ seinen Ausgangspunkt. Die Zeitschriften fingen an, regelmäßige und kundige Referate über deutsche Literatur zu bringen. Zu diesen periodischen Vermittlern deutschen Geistes (Marmier, Girardin, Taillandier) traten Männer wie Quinet, der Herders „Ideen“ übersetzt, Cousin, Michelet, Renan. Und das „junge Deutschland“ blieb hinter den „Jeunes-France“ nicht zurück: es schulte sich nicht nur an Frankreichs schriftstellerischer Technik, es entlehnte bei ihm politische und soziale Ideen, zog sich den Ruf gefährlichen Franzosentums zu und weckte die scharfe nationale Opposition der Konservativen. Frankreich und Deutschland

Der scharfblickende Quinet erkannte früh die Wendung, welche die Dinge in Deutschland zu nehmen begannen. Er schreibt schon 1831, „daß Deutschland anfange, seine Gedankenarbeit in politische Taten umzusetzen, daß Preußen als führende Macht an Stelle Österreichs erscheine und daß die deutsche Einheit sich in bedrohlicher Weise vorbereite". Aber sein Wort wurde nicht verstanden. Als Heine und Börne Frankreich über die wahre Stimmung des herrschenden Deutschland spöttisch aufklären wollten, da ergriffen Franzosen das Wort, um „das harmlose Volk der Denker" zu verteidigen. Freilich erhellte die Kriegsgefahr 1840 blitzartig die Situation. Auf Beckers „Rheinlied" antwortete wohl Lamartine friedlich mit der „Marseillaise de la paix", aber Mussets prahlerische Antwort fand in dem großen Streiten, das sich nun erhob, mehr Tagesbeifall. Doch fuhr man fort, Deutschland im Lichte der Frau von Staël zu sehen.

Es ist, als ob die heftigen kirchlichen, politischen, sozialen und literarischen Kämpfe des eigenen Landes Aller Aufmerksamkeit absorbierten.

Die kirchlichen Kämpfe.

Die Kirche, die durch das Konkordat wiederhergestellt war, wendet sich unter Führung der zurückkehrenden Jesuiten zum Ultramontanismus. Die Lehre, daß die Revolution Teufelswerk sei und daß nur die Rückkehr zu unbeschränktem politischen und kirchlichen Absolutismus Frankreich und mit ihm Europa retten könne, vertrat niemand rücksichtsloser als der Graf Joseph de Maistre († 1821). Er geht bis auf den Grund des antiliberalen Zuges der Zeit. Er bekämpft Bossuets Lehre einer nationalen Kirche und gallikanischer Freiheiten als Irrlehre, verdammt alle Wissenschaft, preist die Wahrheit und Einheit der Tradition, erklärt den Papst als einzigen, unfehlbaren Hüter des Christentums und schreibt in den Dialogen seiner „Soirées de St-Pétersbourg" eine — man möchte sagen: blutige — Theodicee: die Erde schreit nach Blut, nach der göttlichen Institution des Krieges, nach dem Henker! Schafft den Henker ab, und alles wird zusammenstürzen! Hätte Frankreich gleich Spanien die Inquisition gehabt, so wäre die Revolution nicht möglich gewesen! Dieser Prätorianer des Vatikans predigt der Christenheit *le salut par le sang*. Er predigt es als glänzender Stilist in den Farben Chateaubriands und mit den Paradoxen Voltaires. Er ist nicht wirklich religiös, er ist nur Theokrat.

Auch ein streitbarer Schüler Chateaubriandscher Kunst, aber tief religiös, ist der Geistliche Lamennais († 1854). Er predigt der Christenheit *le salut par la foi*. Mit der wunderbaren Beredsamkeit seines Werkes gegen die religiöse Indifferenz (das ursprünglich den Titel *L'esprit du christianisme* tragen sollte) schafft er seit 1817 eine Erregung, die Maistre mit einem Erdbeben vergleicht. Als er, von saintsimonistischen Gedanken getragen, dazu übergeht, vom Staate praktisches Christentum zu fordern, da gibt ihn die Regierung preis, und er wendet sich vom legitimen Königtum an die Demokratie. Aber über seinem Versuche, einen liberalen Katholizismus zu schaffen (*catholiciser la liberté*), zerfällt er auch mit Rom (1833)

Und nun richtet er sich ans Volk, an die *prolétaires et hommes du peuple*, um mit ihrer Hilfe die Civitas Dei auf Erden zu begründen, die auch eine politische und wirtschaftliche Befreiung bringen soll. Glaube und Freiheit sollen, Monarchie und Papsttum zum Trotz, im Volk und für das Volk verwirklicht werden, das er in seinen „Paroles d'un croyant" (1834), „Le livre du peuple" mit leidenschaftlichen Worten überschüttet. Er prophezeit ein Reich der Brüderlichkeit, doch lehnt er die kommunistischen Lehren ab. Inbrunst und Poesie des Glaubens kommen zu herrlichem Ausdruck. Aber auch mit der Phrase der Utopie kämpft dieser Prophet, dessen Seele keine Windstille kennt. Er hat zum erstenmal die demokratische Mission des Katholizismus formuliert.

Lacordaire († 1861) ging mit Lamennais bis an die Schwelle des Bruches mit Rom, die er nicht überschritt. Die Notredame-Kirche vermochte die Andächtigen nicht zu fassen, die dem stürmischen, bilderreichen und gläubigen Worte dieses Kanzelredners lauschten, der, kühn und orthodox zugleich, dem Leben nachging und seine Probleme akzeptierte, um der Kirche die Leitung der modernen Gewissen zurückzuerobern.

Die politische Literatur.

Mit den Parlamenten erstand auch die politische Beredsamkeit wieder. In der Deputiertenkammer der Restauration stießen die beiden Mächte der Vergangenheit und der Gegenwart unmittelbar und leidenschaftlich aufeinander. In dem Widerstreit des legitimen Königtums und der sich immer demokratischer wendenden Zeit erstarkte die Partei des „juste milieu". Die Doktrinen des liberalen Bürgertums fanden die beredtesten Vertreter (*Doctrinaires*): den würdigen Royer-Collard, den autoritären Guizot, den geschmeidigen Thiers. Lamartine, der „auf einer höheren Warte als auf der Zinne der Partei" zu stehen beansprucht, trägt humanitäre Gedichte in edler Prosa vor. Schrille jakobinische Beredsamkeit wird erst 1848 mit dem allgemeinen Wahlrecht ins Parlament einziehen.

Die politische Journalistik hat die literarischen Kunstwerke des Artillerieoffiziers, Gräzisten und „Weinbauers" P.-L. Courier aufzuweisen: Pamphlete, Briefe, Tagebücher (1819—1825), die einen unversöhnlichen Kampf gegen Regierung und Kirche, Adel und Klerus führen. Er kleidet Denk- und Redeweise in die archaisierende Form klassischer Stilisierung und erreicht durch den Gegensatz zwischen den respektlosen Allüren des Räsonnements und der konservativen Formbehandlung eine große Wirkung, obwohl seine Kunst nicht selten zur Künstelei des Virtuosen wird. Im Namen der Lehrfreiheit begannen seit 1830 die geistlichen Kongregationen und besonders der Orden Jesu sich des Unterrichts zu bemächtigen. Die darob entbrennenden Kämpfe gipfeln in der Jesuitenfrage des Jahres 1843, als Michelet und Quinet durch ihre Vorlesungen an der Sorbonne antworteten und der kampflustige Schulmeister Claude Tillier, der Verfasser des humorvollen „Onkel Benjamin" als „Flößer" auf den Spuren des „Weinbauern" Courier seine Pamphlete schrieb. Gelöst aber hat die Frage der Kongregationen erst die heutige Republik im Kampfe um ihre Existenz.

Der Sozialismus.

In diesen Jahrzehnten findet nun auch die sozialistische Doktrin ihre erste selbstbewußte Formulierung. Das Proletariat tritt als neuer Kombattant in den Kampf der Bourgeoisie und des Feudalismus ein. Der Utopist Saint-Simon († 1825) verkündet die Herrschaft der arbeitenden industriellen Menschheit, die vom Geiste christlicher Brüderlichkeit durchdrungen sein soll. Seine Schüler Bazard und Enfantin bildeten die Lehre weiter (z. B. Abschaffung des Erbrechts) und fanden die Formel von der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen. An ihren Versammlungen in der Rue Taranne nahm die romantische Jugend begeistert teil. Sie trug manchen Gedanken als fruchtbaren poetischen Keim mit sich fort. Die soziale Dichtung knüpft hier an. Als Ausgangspunkt des wissenschaftlichen Sozialismus aber muß in Frankreich Proudhon († 1869) gelten, ein scharfsinniger, ideenreicher Kopf und ein glänzender Schriftsteller.

Die Jugend des liberalen Bürgertums saß in den Jahren der Restauration zu Füßen des „Triumvirats der Sorbonne“: Cousins des Philosophen, Guizots des Geschichtsforschers und des Literarhistorikers Villemain, der seinen Stoff zum erstenmal „in europäischem Geiste“ wahrhaft historisch behandelte: aber zu seinem Europa gehört Deutschland noch nicht.

Die Philosophie.

In V. Cousin (1792–1867) erreicht die philosophische Reaktion gegen die materialistischen Doktrinen der Aufklärungszeit ihren Höhepunkt. Cousin trug seine spiritualistische Philosophie, deren moderne Elemente er bei den Engländern und den Deutschen (Kant, Schelling, Hegel) gefunden (Eklektizismus), mit großer Eloquenz vor. Sein elegantes Wort zog die gebildete Pariser Gesellschaft zur Sorbonne, in deren großen Hörsälen sie seither heimisch geworden ist. Cousins Haltung war die eines Hohepriesters, der auf Dekorum bedacht ist, der im Tempel herrschen will und auch draußen auf gute Ordnung sieht. Aber die Weltanschauung, die er überwunden zu haben meinte, erhob mit dem Fortschritt der exakten Wissenschaften und mit Comtes „Philosophie positive“ (seit 1830) ihr Haupt mächtiger als zuvor, und Taine zertrümmerte 1855 vollends das luftige Gebäude des Eklektizismus. Das Dauerndste sind Cousins geschichtliche Arbeiten. Seine Neigung galt dabei dem 17. Jahrhundert.

Den Lärm des politischen Sturmes übertönten 1830 die Diskussionen der Académie des sciences, in welchen Geoffroy de Saint-Hilaire gegen Cuvier die Lehre der vergleichenden Anatomie von der Einheit der organischen Welt siegreich verteidigte. Man stand an der Scheide zweier Weltanschauungen. Der Entwickelungsgedanke brach sich Bahn. Die französische Naturwissenschaft huldigte dabei Goethe, und der vergalt es ihr durch die enthusiastische Ungeduld, mit der er ihre Botschaft aus Paris entgegennahm.

A. Comte will dem zerrissenen geistigen Leben seiner Zeit die Einheit wiedergeben, die nicht mehr in der alten Kirche und ihrem Glauben gefunden werden könne, sondern auf die Wissenschaft der sinn-

fälligen, positiven Fakta gegründet werden müsse, unter Ausschluß aller Metaphysik und aller Teleologie. Mit den Allüren eines Religionsstifters predigt er den Glauben an die große, eine, positivistische Wissenschaft, deren Reich nun nach den Epochen der Theologie und der Metaphysik gekommen sei und die sich auf der Basis der Mathematik stufenweise aufbaue als Lehre der unorganischen (Astronomie, Physik, Chemie) und der organischen Welt (Biologie, Soziologie). Die Soziologie, d. i. das Wissen vom Gesellschaftskörper, ist die Krönung des Ganzen. Sie lehrt die biomechanischen Gesetze des kollektiven geistigen und moralischen Lebens. Sie bildet den sozialen Instinkt und führt den Menschen wissenschaftlich zur altruistischen Moral. Es gilt „die Menschheit zu organisieren".

Zu der nämlichen Zeit, da Lamennais *le salut par la foi* verkündet, predigt Comte *le salut par la science*, und wie sehr dieses neue Evangelium die Jugend ergriff, zeigt Renans „L'Avenir de la science", das, in den Stürmen und Enttäuschungen des Jahres 1848 geboren, der Überzeugung Worte leiht: Die Zukunft der Menschheit liegt in der Zukunft der Wissenschaft — ein Bekenntnis, dem die Generation der Renan, Taine, G. Paris treu blieb. Comte hat weit über Frankreich hinaus die Erziehung zum wissenschaftlichen Denken gefördert. Bei allen Übertreibungen und schließlichen Verirrungen gehört er zu den mächtigsten Befruchtern des modernen Geistes. Die „Intellektuellen" haben Sinn und Namen nach ihm bekommen.

Die Anwendung der positivistischen Weltanschauung auf das Kunstschaffen hat den Naturalismus gezeitigt. Balzac beruft sich im Vorwort zur „Comédie humaine" 1842 auf die Diskussionen der Académie des sciences, um seine „zoologische" Betrachtung der menschlichen Gesellschaft zu rechtfertigen.

Die Geschichtschreibung

Unter den zahlreichen und bedeutenden Historikern haben zwei als Staatsmänner eine hervorragende Rolle gespielt: Guizot und Thiers.

Guizot ist auch als Historiker der Mann der staatsmännischen Aktion, den besonders die Aufdeckung des Schachspiels der Politik interessiert. Ein ganzer Mann, aus dessen ruhiger Erzählung die Energie spricht, mit der er als Minister, der Tyrannei und der Demokratie gleichermaßen feind, eine starke Königsmacht, eine kräftige Bourgeoisie und das sie verbindende Christentum verteidigte. Das sind die drei Komponenten der europäischen Zivilisation, deren Geschichte er schrieb, lehrhaft wie ein protestantischer Bossuet. Sein schönstes Buch sind seine Memoiren. Den trefflichen Mignet fesseln die Revolution und die Reformation. Entgegen der traditionellen heroistischen Geschichtsauffassung betont er die treibenden Kräfte der Massen, was diesem ernsten Forscher und klaren, bündigen Darsteller den oberflächlichen Vorwurf des Fatalismus eingetragen hat. Sein Freund Thiers ist auch als Historiker der kluge, redegewandte politische Geschäftsmann. Er macht die Geschichte Bonapartes intelligent zurecht und vertritt die Moral des Erfolges. Ihn fesselt das klirrende,

glänzende Leben, das er packend darstellt. Er malt das glorreiche Kaisertum im Gegensatz zur tristen Restauration und schafft mit Béranger und Hugo jene Kaiserlegende, die Napoleon III. die Wege ebnete, den er so wenig wie Hugo liebte. A. de Tocqueville ist der Aristokrat, der die Geschichte der Demokratie schreibt. Er sieht mit Bedauern, aber auch mit Gottvertrauen, wie die moderne Entwickelung auf die Zerstörung der alten Aristokratien hinarbeitet. Er geht nach Amerika, studiert dort die Demokratie an Ort und Stelle und schildert sie streng geschichtlich, mit wunderbarer Unparteilichkeit. Dann wendet er sich zu den Verhältnissen seines eigenen Landes und erforscht die langsame Entwickelung demokratischer Gedanken im 18. Jahrhundert, die zur Revolution führte (*L'ancien régime et la révolution 1850*). Diese selbst und die moderne Gesellschaft zu schildern, war ihm nicht mehr vergönnt. Taine wird seine Arbeit fortsetzen; wenn er glänzender und philosophischer darstellt, so ist ihm Tocqueville doch an strenger Objektivität überlegen.

Thierry und Michelet sind Forscher und Poeten zugleich, sie sind romantische Historiker.

A. Thierry. A. Thierrys († 1856) Geschichtschreibung hat zwei Quellen: die Politik und die Poesie. Die farbige Welt von Chateaubriands „Martyrs“ und Scotts „Ivanhoe“ führt ihn zum Studium des Mittelalters, dem er stets als Epiker gegenübersteht. Die bewegte Gegenwart führt ihn zur Politik. Die alte Lehre, daß die französischen Edelleute von den germanischen Eroberern und das Volk von den unterworfenen Kelten abstamme, war von dem anspruchsvollen Adel der Restauration zum politischen Leitsatz erhoben worden. Man sprach mehr als je von den *deux races* Frankreichs, wobei man *race* auf deutsch freilich nicht mit „Rasse“, sondern mit Stamm, Volkstum wiedergeben soll. Thierry greift diesen Gedanken als Historiker auf und wendet den so geleiteten Blick auf die Eroberung Galliens und Britanniens durch die Germanen. Die ganze Geschichte Frankreichs — und Englands — erscheint ihm als ein durch die Jahrhunderte fortgesetztes Ringen zwischen den germanischen Siegern und den keltischen Besiegten. Die Revolution von 1789 ist ihm die endliche Auflehnung des *Gaulois vaincu*. Die Geschichte Frankreichs stellt sich ihm also im Grunde als *l'histoire d'une conquête* dar. Dabei gelte es, die Geschichte des Besiegten zu schreiben, die noch fehle: die Entwickelung der Landschaft, der Gemeinden, des Bauern. Und keinen Frieden werde es in Frankreich geben, ehe es gelungen sei, die letzten Spuren der alten Eroberung zu tilgen (*effacer la conquête*). Eifrig wendet sich der junge Politiker historischen Quellenstudien zu. Er lernt „die Geschichte um ihrer selbst willen lieben“. Er wird ein ernster Forscher, der freilich den alten Chronisten oft zu sehr vertraut. Er besitzt die Kraft, vergangene Zeiten lebensvoll auferstehen zu lassen. Seine Geschichte der Eroberung Englands (1825), seine „Récits des temps mérovingiens“ (1833) sind das Werk eines Künstlers und haben epische Züge. Thierry ist der Epiker

zweier weltgeschichtlicher Eroberungen, dessen Sympathien den Unterworfenen gelten. Er schreibt: *l'épopée des vaincus*.

Thierrys Grundauffassung von den beiden feindlichen Volkstümern, die sich auf dem Boden Frankreichs vom 5. bis zum 19. Jahrhundert bekämpfen, ist wissenschaftlich unhaltbar. Er hat sie später auch selbst aufgegeben. Dafür haben andere sie wieder aufgenommen. Die antiquierte Lehre von der Konstanz der Arten förderte den Glauben an eine sogenannte „Konstanz des Volkstums“ (*l'irréductibilité des races*); die Entdeckungen der indogermanischen Sprachvergleichung lieferte die angebliche Grundlage für die Hypothese einer „arischen Rasse“, der Rasse der Eroberer und Kulturträger *κατ' ἐξοχήν*. Solche Rassentheorie ist auch in diesem neuen Aufputz eine politische Phrase geblieben wie zur Zeit der Restauration, ein Gefühlspostulat, das wissenschaftliche Allüren zur Schau trägt, und mit dem heute ein Evangelium des Streites gepredigt wird.

Neben dem Epiker Thierry der Lyriker Michelet († 1874). Michelet J. Michelet
erzählt in seinem wundervollen Buche „Ma jeunesse“, wie er, ein armes Pariser Kind, unter Entbehrungen und Demütigungen heranwuchs: „Ich kannte die Menschen nur durch das Böse, das sie uns zufügten.“ Der Anblick eines Museums weckte sein geschichtliches Interesse, ein Landaufenthalt bei bäuerlichen Verwandten sein Verständnis für Natur, Volksleben und Folklore; die Lektüre der *Imitatio Christi* offenbarte ihm Gott: *je sentis Dieu*. Er ist religiös aber unkirchlich. Michelet ist von tiefem und leidenschaftlichem Fühlen. „Meine Ideen kommen meist aus dem Herzen.“ Er wird, nach seinem eigenen Wort, die historische Welt mit seinem Herzen erklären. Er ist ein begeisternder Lehrer, der Freund seiner Schüler. Für sie schreibt er 1827 einen meisterlichen Leitfaden der neueren Geschichte, der noch heute verbreitet ist: eine Bilderreihe für die Jugend, eine Gedankenreihe für die Erwachsenen. Vico hat ihn gelehrt, daß die Geschichte der fortschreitende Sieg der Freiheit ist. Mit dem Plan zu einer Reformationsgeschichte beschäftigt, besucht er 1828 *la bonne et savante Allemagne*, um Luther zu studieren, diesen „Mann des Volks, der ein Arbeiter war wie sein Vater, der Bergmann: ein guter, treuer Schmied des Herrn (*un bon et loyal forgeron de Dieu*)“. Er lernt J. Grimm kennen, dessen „Rechtsalterthümer“ ihm „die juristische Poesie des Volkes erschließen“. Später besucht er in Tübingen Uhland, *le minnesanger souabe*. Er popularisiert in Frankreich die Forschungen Niebuhrs und, um die römische Geschichte erzählen zu können, studiert er Land und Leute in Italien. Seit 1831 verbindet er mit dem akademischen Lehramt die Direktion des Nationalarchivs, „wo die Urkunden Childeberts neben dem Testament Ludwigs XVI. ruhen“. Hier forscht er unermüdlich wie keiner vor ihm. Er schwelgt. Er lacht und weint mit seinen Helden, deren Leben er selbst lebt. In 24 Bänden erzählt er (1833—1867) die Geschichte seines Landes, erst das Mittelalter — seine bedeutendste wissenschaftliche Leistung —, dann die große Revolution, und hierauf holt er das 16. bis

18. Jahrhundert nach. Die Geschichte der Revolution schrieb er, während das Jahr 1848 um ihn brauste. Durch den Staatsstreich verlor er sein Amt; seine Schulbücher wurden verboten. Immer nachdrücklicher wird er der Anwalt des vergewaltigten Volkes und der Ankläger von Thron und Altar. Der Krieg von 1870 warf ihn aufs Krankenlager, machte ihn aber nicht ungerecht. Er protestierte gegen das erobernde Deutschland, aber dankbar fuhr er fort, Beethoven, Grimm, Pestalozzi seine Erzieher zu nennen. Auch er verfiel dem Vorwurf, daß er nach deutscher Methode arbeite — und wie französisch ist er doch! Mit erlahmender Hand arbeitete er noch an der Geschichte des 19. Jahrhunderts.

Michelet hat ein einzigartiges Werk geschaffen. Er vereinigt einen ausgesprochenen Sinn für Wirklichkeit (Realismus) mit mächtiger lyrischer Stimmungs- und Gestaltungskraft. Von dem Bedürfnis geleitet, der Geschichte eines Volkes eine solide natürliche Basis zu geben, setzt er die Geographie an die Spitze der Historie und erklärt er die Franzosen durch Frankreich, dessen Provinzen, Berge, Flüsse, Städte er in einem Bande voll der herrlichsten Landschaftsbilder schildert. Auf diesem realistischen Boden sprießt ein förmlicher geographischer Mythus: diese Landschaften, diese Flüsse werden zu Personen; das alles atmet und lebt von der Hand eines Poeten geformt. Wie lebt die Gotik unter seiner Feder! Er baut sie förmlich nach. Und dieser Poet ist ein glühender Patriot, der überzeugt ist, daß sein Vaterland die Welt zum Heile führen wird. Sogar die geschichtlichen Epochen werden personifiziert: das Mittelalter ist „ein Kind, das aus dem Leibe des Christentums unter Tränen geboren wurde, das in Gebet, Träumerei und Herzensangst heranwuchs und dann starb, ohne etwas vollendet zu haben und das uns eine so schmerzliche Erinnerung hinterlassen hat, daß alle Freuden und Herrlichkeiten der Neuzeit nicht imstande sind, uns über seinen Verlust zu trösten". Das 16. Jahrhundert ist ein Heros. Alles wird bei Michelet zum Bilde. Er ist, wie V. Hugo, ein mythologisches Genie. Das Faktum wird ihm zum Symbol, und auf den Flügeln seiner Phantasie entschwebt der Historiker in die Höhen der Dichtung. Weil Michelet diese Phantasie nicht durch strenge Methode zügelte, wird seine Forschung vielfach unterschätzt. Seine Information ist von erstaunlichem Umfang. Keine Lebensäußerung ist ihm zu gering, um nicht nach ihrem Zeugnis befragt zu werden. Die ganze Vergangenheit soll in seinem Buche als eine große Einheit auferstehn: *la résurrection de la vie intégrale du passé!* So ist ihm eine machtvolle Synthese gelungen. Ohne die Schöpferkraft des Poeten hätte der Historiker sie nicht geschaffen. Daß der Poet oft überwiegt, wird auch den ernsten Leser weniger verdrießen, als daß der Rhetor schließlich so oft zum Wort kommt.

Außer der „Histoire de France" hat der Unermüdliche mit dem Feuerkopf und dem Feuerherzen noch vieles veröffentlicht: Abfälle des großen Werkes, politische und kirchliche Kampfschriften, Erzieherisches über

Familie, Weib und Kind, Naturschilderungen (*L'oiseau*, *la mer* usw.). Er erinnert an Diderot. An herrliche Stücke reihen sich Stellen unerfreulicher Rhetorik. Wunderbar vereinigen seine Naturbilder die Beobachtung des Forschers mit der Phantasie des Lyrikers in einer Sprache von musikalischem Wohllaut. Sie sind der „Sonnengesang" eines modernen Franz von Assisi. Michelet empfindet in hohem Maße im Christentum die Lücke der Tierwelt. Sein Herz zieht ihn zu allem, was in diesem „universellen irdischen Vaterland" lebt. Um seines Herzens willen glaubt er auch an die Unsterblichkeit der Seele: „Meine Denkfähigkeit mag untergehen — meine Fähigkeit zu lieben, kann nicht sterben! . . . Guizot, Thierry sind glänzende und tiefe Historiker; ich — ich habe mehr Liebe als sie." Ein Strom von Sympathie und Lebenstüchtigkeit geht von Michelet aus.

Dieser Forscher und Poet ist unbestreitbar ein großer Führer seines Volkes auf dem Wege zu Freiheit und Humanität.

Die Werke Lamennais', Thierrys und Michelets legen Zeugnis dafür ab, wie im französischen Schrifttum dieser Zeit Lyrismus und Farbenfreudigkeit machtvoll aufgegangen sind. Das war nicht ohne große Kämpfe geschehen. Ihr Schauplatz sind die literarischen Zeitschriften und die Vorreden der Liederbücher und Dramen. Die literarische Theorie.

Unter den zahlreichen Zeitschriften der ersten Jahre tritt „Le Globe" (1824–1830), später (seit 1829) die „Revue des deux mondes" und die „Revue de Paris" hervor. Der „Globe" will im Geiste der Staël Frankreich mit der Welt (*globe*) in Beziehung setzen; in Frankreich selbst will er die literarische Freiheit erstreiten („*laisser tenter toutes les expériences*") und auch das geistige Leben der Provinz erwecken. Ste-Beuve, der feine kluge Ch. de Rémusat, Guizot, Thiers sind Mitarbeiter. Der alte Goethe liest das Blatt mit Lob und Interesse und übersetzt daraus, wie er ein halbes Jahrhundert zuvor mit Grimms „Correspondance littéraire" getan. Die „Revue des deux mondes" und die „Revue de Paris" ergänzen sich in der geschickten und starken Hand Buloz'. Beide dienen der neuen Zeit: in der ersteren überwiegen die Aufsätze historisch-kritischen Inhalts, in der „Revue de Paris" erscheinen allmonatlich die Werke der Dichter.

Die Jugend, die hier zu Worte kam, schloß sich zu Gesellschaften (*cénacles*) zusammen, in denen der bildende Künstler neben dem Poeten saß. Dichterheim und Atelier sind Nachbarn. Die Vignette wird charakteristisch für die Werke des romantischen Verlags Renduel.

Zur Musik hatten die Romantiker keine nähere Beziehung. Es lag ihnen nichts daran, ihre Lieder singbar zu machen. Die Lyriker des 16. Jahrhunderts waren Musiker. Ronsard rühmte sich „*de marier les odes à la lyre*". Die Romantiker des 19. Jahrhunderts sind Maler.

Mit 17 Jahren beginnt 1819 V. Hugo als literarischer Redaktor einer Chateaubriandschen Zeitung über die zeitgenössische Dichtung zu referieren. Er setzt diese kritische Tätigkeit in den Vorreden zu seinen „Odes" (1822) fort und bringt sie mit „Cromwell" zu einem gewissen Abschluß. In diesen V. Hugo als Theoretiker

acht Jahren wird der konservative Schildknappe Chateaubriands zu einem literarischen Revolutionär. Wer diese Entwickelung verfolgen will, muß zum ursprünglichen Wortlaut der Texte greifen; Hugo hat seiner eigenen Versicherung zum Trotz den Artikeln später Toilette gemacht. Er ist nicht wahrheitsliebend.

Der jugendliche Hugo verteidigt den literarisch-ästhetischen Katholizismus seines Meisters Chateaubriand, lehnt den Kosmopolitismus der Staël ab, will von sprachlichen Neuerungen nichts wissen, da Racine und Boileau „die Sprache fixiert" hätten. Er ist „stolz auf unsere Regeln" und möchte das neumodische „romantische Genre einfach das schlechte nennen". Aber schon lauscht er gern dem freien Schritte (*la coupe bizarre*) der Verse Chéniers, die eben damals (1819) gedruckt wurden. Lamartines lyrische Stimmungen (1820) gefallen ihm. Mathurin und W. Scott locken ihn auf das Gebiet des abenteuerlichen Romans (1824). Er bewundert die dramatische Art der Scottschen Erzählung, die durch Zusammenfügung der stärksten Gegensätze (z. B. von Folter und Lachen) wunderbare Wirkungen erzeuge. Den „Quentin Durward" nennt Hugo geradezu „*le nouveau drame de Scott*" (1823). Die Vertreter des intransigenten Klassizismus lehnen Hugos „Odes" als romantisch ab. Inzwischen hat er (1823) begonnen, unter dem Einfluß der Troubadourpoesie und der fremden Balladenliteratur Balladen zu dichten. Shakespeares Dramen und Staëls „De l'Allemagne" treten mächtig in seinen Gesichtskreis. Jetzt (*Odes et ballades*) verwirft er jene „künstliche Literatur", welche für die Tragödie andere Schönheitsvorschriften aufstelle als für den Roman, die überall Regelhaftigkeit predige, als ob die Regellosigkeit des Urwaldes und Shakespeares nicht schön wäre! Frei müsse die Dichtung werden, nachdem sie klassisch, d. h. wesentlich nachahmend, gewesen sei. Die neue Schule wolle kein Echo sein und arbeite nicht nach berühmten Mustern, sondern nach Natur und Wahrheit. Ihr Name romantisch, den er jetzt adoptiert, bedeute einfach, daß sie's anders machen wollten als ihre Vorgänger: „*Faisons autrement!*" Das ist die umfassendste Definition des Romantikers: er ist der Widerpart des Klassizismus.

An dem Wege, den Hugo in diesen Jugendjahren gegangen und der ihn immer mehr von Chateaubriand entfernte, stehen als Marksteine Chénier, Scott, Shakespeare und Frau v. Staël. Auf die Dramaturgie der letzteren stützt er sich in seiner berühmten Vorrede zu „Cromwell" (1827). Was er als sogenannte historische Wissenschaft aus dem Eigenen hinzufügt, ist sehr anfechtbar. Auf ein erstes, lyrisches Zeitalter der Poesie (Genesis) sei ein episches (Homer) gefolgt. Aber erst das dritte, christliche Zeitalter habe den wahren dualistischen Charakter der Welt erkannt und neben dem Schönen und Erhabenen auch das Häßliche und Groteske künstlerisch gestaltet. Seine Eigenart liege in der fruchtbaren Vereinigung dieser beiden Gegensätze (*sublime et grotesque*), die sein wahrer Poet, Shakespeare, biete. Dieses dritte Zeitalter sei dramatisch und: „*le drame*

*est la poésie complète*". Es umfaßt das ganze Leben in seiner Realität: „*tout ce qui est dans la nature est dans l'art*". Der Künstler müsse die Natur wie durch einen Hohlspiegel konzentriert wiedergeben. Er solle das Charakteristische, die Lokal- und Zeitfarbe suchen. Und diese freie Kunst bedürfe eines freischreitenden Verses und freier Wortwahl. Sie bedürfe auch statt nörgelnder Kritiker einer befruchtenden Kritik, welche die Schönheiten aufweise (*critique des beautés*).

Hugo ahnte nicht, daß das freie Drama, das er hier postulierte, im Mittelalter bestanden hatte und von den Romantikern des 17. Jahrhunderts gegen die Akademie verteidigt worden war. Ist also das „romantische Drama" in Frankreich nicht so neu, wie er meint, so ist doch die glänzende Form neu, in der er es verkündet. Die *Préface* zu „Cromwell" ist, obwohl nicht in Versen geschrieben, voller Poesie; sie ist weniger verständig als der *Art poétique* Boileaus, aber in ihrem Schwung und ihrer Bildlichkeit das Werk eines Dichters.

Die Lehre, daß die ganze Natur Gegenstand der Kunst sein müsse, schließt bereits den späteren Realismus und den Naturalismus in sich, der sich dann auch auf Hugo berief, den Hugo aber ablehnte. Ihm selbst dient das Häßliche und Groteske nur als antithetische Folie für das Erhabene. Die Antithese ist bei ihm das Primäre. Sie ist seine Kunstform.

Diese *Préface* wurde das eigentliche Wahrzeichen der romantischen Schule in Frankreich und Hugo ihr bewunderter Führer. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß diese Schule, deren Größtes lyrische Dichtungen sind, sich um eine Dramaturgie scharte und im Drama ihr Heil sah.

Im nämlichen Jahre (1827) veröffentlichte der Medizinstudent Sainte-Beuve im „Globe" Studien über die Dichter des 16. Jahrhunderts. Er zeigte die Freiheiten ihres persönlichen poetischen Stiles und ihres reichen Strophenbaues und schuf den Romantikern nachträglich literarische Ahnen und historische Hilfstruppen, bei denen er selbst die verlorene Form des Sonetts wiederfand.

Inzwischen hatte sich Hugo auch politisch von Chateaubriand emanzipiert. Der Monarchist von 1819 ward zum Revolutionär von 1830. Der Saintsimonismus bringt ihm die soziale Frage näher. Die Kunst wird ihm eine soziale Funktion, das Amt des Dichters ein Priesteramt zur Erziehung des Menschengeschlechtes, der Dichter zum „Poète saint" der Renaissance mit moderner Mission. Stets und nachdrücklich hat Hugo die Formel *l'art pour l'art* — die vielleicht aus V. Cousins Vorlesungen stammt — abgelehnt. Er spricht von der „hoheitsvollen Verbindung des Schönen mit dem Nützlichen". Aber die anmaßende Form, in der er seine Hoheprieſterrolle zu spielen begann, erweckte auch innerhalb der Schule Widerspruch. Sainte-Beuves Weltverstand, Mussets Temperament vertrug dieses Getue nicht. Musset wandte sich zum heiteren Spott gegen die Romantik, während zur nämlichen Zeit (1835) Gautier die Lehre des *l'art pour l'art*

in aller Schroffheit verkündete: „Nur das ist wahrhaft schön, was zu nichts nütze ist — *tout ce qui est utile est laid.*“

Das Wesen der Romantik.

Die romantische Doktrin, die rings um Hugo in zahllosen Vorreden zu Liedern, Dramen und Romanen zum Ausdruck kommt, birgt viel Schwankendes, Wechselndes und Widerspruchsvolles. Musset hat darüber in den Briefen seiner literarischen Spießbürger Dupuis und Cotonet mit köstlichem Humor gescherzt und die Romantik schließlich spöttisch als die metaphorische Verschwendung der Epitheta ornantia definiert: *l'espoir vermeil, la fleur qui vole et l'oiseau qui embaume.* Im Schoße des Romantismus ruht in Wahrheit die ganze literarische Entwickelung des 19. Jahrhunderts: der Realismus Balzacs und der Naturalismus Zolas, die Lehre des „Parnasse“ wie die der sozialen Poesie und des Symbolismus. Sie alle entfalten sich neben- oder nacheinander auf dem Boden der literarischen Freiheitslehre, welche der Romantismus verkündet hat. Der Dichter soll sein persönliches Empfinden, die vom Klassizismus verpönten „sentiments particuliers“, ohne den Formelkram der überkommenen poetischen Rhetorik aussprechen.

*Le poète, oubliant Vénus et sa rigueur,*
*Au lieu de sa mémoire interroge son cœur,*

singt Ulric Guttinguer. Er soll über die ganze Sprache verfügen können, auch über den Teil, den der Klassizismus als unedel geächtet hatte.

*Qui délivre le mot, délivre la pensée,*

ruft Hugo, der sich auch rühmt, den Vers aus dem „Zäsurkäfig“ befreit zu haben, damit er auf ungehemmten Schwingen sich in den Himmelsraum erhebe. Und für diese volle Sprache und diesen beschwingten Vers soll dem Dichter die ganze Welt der Farben und Formen zur Verfügung stehen und ihm Bilder liefern, bald scharf und leuchtend in Zeichnung und Kolorit, bald vag und verschwommen in Färbung und Umriß. So vereinigt die Romantik alle literarischen Reformbestrebungen vom Naturalismus bis zum Symbolismus. Die Romantiker sind die Naturalisten, sie sind auch die Symbolisten ihrer Zeit. Die Anhänger der Alten warfen ihnen sowohl Vulgarität der Sprache und der Lebensbilder, als Dunkelheit der Metaphern und Phantastik vor. Denn der Romantismus verlangt: Freiheit in der Wiedergabe der inneren und äußeren Welt. Das ist seine große Seite. Dadurch ist er fruchtbar geworden.

Diese literarische Freiheitslehre ist germanischer Herkunft. Sie ist dafür von den Hütern der lateinischen Tradition auch als teutonisch (*tudesque*) und barbarisch gescholten worden. Der Romantismus ist eine Befruchtung der französischen Kunst durch diese germanische Lehre, die am meisten dem Teil der Dichtung zugute kam, der der Freiheit am meisten bedarf: der Lyrik. Gewiß irren die, welche die romantische Dichtung Frankreichs schlechthin germanisch nennen. Diese Dichtung ist vielmehr echt französisch — ebenso französisch, wie das Volkslied, das in ganz Frankreich so voll und frei erklingt wie in Deutschland. Aber geweckt

wurde die romantische Dichtung durch germanischen Einfluß, gerade so wie durch ihn der Weg zum Volkslied gewiesen wurde. Seit zwei Jahrhunderten schlummerte die lyrische Poesie in der Tiefe der *âme française*, vom Klassizismus verschüttet. Wie Moses mit dem Stab den Fels in Horeb öffnete, daß das verborgene Wasser hervorsprang, so schlug der Romantismus — *ce Titan du Rhin*, wie Banville sagt — wider den Felsen des Klassizismus, daß der Quell der Lyrik mächtig aufbrach und bis auf den heutigen Tag reich und erquickend fließt. Zur Zeit der Völkerwanderung hatten die Germanen in Gallien als episches Ferment gewirkt; jetzt, tausend Jahre später, ruft ihr friedliches Beispiel dort die Lyrik wach. In diesem Sinne ist das, was nach den Romanen *le romantisme* genannt wird, in Wahrheit germanischen Geistes.

Die Erweckung der Lyrik, die Schaffung einer Literatur von lyrischen Qualitäten macht das eigentliche Wesen der französischen Romantik aus. Die lyrische Dichtung

Neben dem Orchester der romantischen Dichtung erklingt etwas mager (1815–1833) das Glöcklein der Chansons Bérangers, die in Deutschland zu so dauerndem Ruhme gekommen sind. Den Anakreontiker alten Schlages, der in ihm steckt, haben andere an Anmut und Ursprünglichkeit übertroffen. Die Not des Lebens gab ihm Lieder ein, deren unbestreitbarer Reiz freilich oft durch Sentimentalität leidet. Die Restauration reizt seinen Zorn, den er in witzige Spottlieder oder in patriotische Chansons goß, welche die Erinnerung an den ersten Kaiser und die *grande armée* belebten. In die neue soziale Bewegung warf er kräftige Proletarierlieder. Er ist ein oft recht prosaischer, spracharmer Reimer, der die Fessel seines Refrains mühsam trägt. Die Muse seiner Jugend, die Grisette, spukt auch noch in den Versen des Alternden. Unter den Neuen hat Coppée die größte Ähnlichkeit mit ihm.

Auch Lamartine (1790–1869) kann nicht zur Schule der Romantiker gerechnet werden. Er steht für sich. Die wahre Quelle für die Kenntnis seiner Entwickelung bilden nicht seine Memoiren, sondern sein Briefwechsel. Seine ersten Gedichte sind die eines Libertin des 18. Jahrhunderts. Dann halten die Zeitläufte, Rousseaus und Chateaubriands Beispiel weltschmerzliche Empfindungen bei ihm fest. Es entsteht eine erste Sammlung melancholischer Stimmungsbilder (*Méditations poétiques* 1820), die der Verleger Didot als unfranzösisch zurückweist, deren ungeheurer Erfolg aber zu einer zweiten (*Nouvelles méditations*) und dritten Sammlung (*Harmonies poétiques et religieuses* 1830) führt. Petrarca, die Bibel, Ossian und der „Luzifer“ Byron inspirieren Lamartine, aus dessen Liedern die gläubige Innigkeit der einen und die Düsterkeit und Verzweiflung der anderen spricht. Er lernt in Herder, den Quinet eben übersetzte, einen verwandten Geist und einen Lehrer der Humanität kennen. Auch in dem groß angelegten epischen Versuch einer Menschheitsepopöe „Les Visions“, von der nur Fragmente (*Jocelyn*, *La chute* Lamartine

*d'un ange*) erschienen sind, ist er Lyriker. Mit den „Recueillements poétiques" des Fünfzigjährigen schließt die Dichterlaufbahn. Der Politiker löst den Poeten ab und nachdem er 1848 als Minister des Auswärtigen kurze Zeit die Schicksale Europas gelenkt, kehrt er, arm, zur Literatur zurück. In der hastigen, sorgenbedrückten Arbeit der letzten zwanzig Jahre ist noch hie und da die Inspiration der glücklicheren Zeiten zu erkennen.

Lamartine ist ein großer Dichter, und er ist ganz Romantiker in der übermächtigen Subjektivität seines Liedes. Er ist eitel Gefühl. Er haßt den Esprit gaulois. Aber so voll er die innere Welt darzustellen vermag, die äußere bleibt farblos wie in der klassischen Dichtung. Er verwendet auf ihr Bild ebensowenig Sorgfalt wie auf die Reimsprache. Die Gedankenstürme seiner Zeit dichten in ihm herrliche Lieder. Er erklingt wie das natürliche Instrument eines inneren Gesanges. Daß Komponisten seine harmonischen Verse „in Noten übersetzten", liebte er nicht.

Man hatte ihn in Frankreich über der Sprachkunst der Parnassiens lange Zeit vergessen. Jetzt ist er wieder zu Ehren gekommen, er, der mit Recht von sich sagen durfte, daß er der erste war, der „die Poesie vom antiken Parnaß herabgeholt und der sogenannten Muse statt einer konventionellen siebensaitigen Lyra die Fibern des Menschenherzens gegeben, die von den Schauern der Seele in Schwingungen versetzt waren". Von allen französischen Dichtern steht wohl Lamartine Goethescher Lyrik am nächsten.

A. de Vigny. Vigny (1797–1863), der 1835, auf der Höhe seines Ruhmes, seine poetische Arbeit fast gänzlich einstellt, ist der Denker der romantischen Schule. Er erhebt die persönliche Empfindung, der er dichterischen Ausdruck gibt, zur Höhe von Menschheitsproblemen. Er liebt die unpersönliche Form des Symbols. Die Lösung, die er dabei den Problemen gibt, ist die des Pessimismus. Im Gegensatz zu den übrigen Romantikern ist er der stille, in sich gekehrte Poet, ohne besondere Fruchtbarkeit langsam produzierend. Er ist durchaus nicht farblos. Er hat vielmehr glänzende Farben auf seiner Palette; aber er malt mit weniger Verschwendung als die anderen. Er ist einfach in Vers und Rhythmus. Das Schreiende der romantischen Kunst erscheint ihm als Unaufrichtigkeit. Die Natur begeistert ihn nicht. Er naht ihr, wie der Gottheit, als Ankläger, da alle Kreatur mit einem geheimnisvollen Fluch beladen sei und leide. Der sterbende Wolf lehrt ihn: „*souffre et mœurs sans parler!*" Widmanns „Der Heilige und die Tiere" ist Geist von Vignys Geist. Seine Kunst ist Gedankenlyrik. Das ist seine wahre Originalität angesichts der deutlichen Spuren, die Chéniers Neoklassizismus, Chateaubriands, Miltons und Klopstocks Bilderwelt und Byrons Stimmung bei ihm zurückgelassen haben. Der Denker ist nach Vignys Meinung der eigentliche Mann der Tat. Die Macht des Gedankens wird die Menschheit aus dem Schiffbruch der Individuen retten und an die gastliche Küste des Reiches der Wissenschaften tragen.

Der Lyriker Vigny hat mit „Poèmes“ im Geiste Chéniers begonnen. Er hat dann die Romantik gekreuzt, aus deren Schule er im Unfrieden schied und ist in seinen letzten, wundervollen Gedichten (1843—1854) der Verkünder des Reiches der Wissenschaften geworden. Sully Prudhommes Gedankenwelt setzt sein Werk fort. Die Symbolisten lernen von ihm und von Lamartine.

Sind Victor Hugos erste Oden (1822) im wesentlichen nur die V. Hugo. poetische Einkleidung Chateaubriandscher Gedanken, so verrät diese reiche und doch schmiegsame Einkleidung bereits die künstlerische Persönlichkeit. Er schafft die strophische Ode neu. Ein Sänger der Liebe wird er erst später. Die Balladen (1826) sind mittelalterliche Inspirationen von keckster Sprachkunst, die „Orientales“ (1829) ein poetischer Rausch mit orientalischen Träumen von wunderbarer Fülle des Rhythmus: die Offenbarung seines sprachlichen Virtuosentums. In den folgenden Gedichtsammlungen („Herbstblätter“, „Dämmerungslieder“, „Innere Stimmen“, „Strahlen und Schatten“, 1831—1840) wendet er sich mehr zur Schilderung seines Inneren. Inmitten der Zweifel, die ihn bewegen und der Schuld, mit der er seine Liebe beladen, wird sein Lied düsterer, aber auch rhetorischer und prahlerischer. Er trägt das *Tu es in scena* zur Schau. Vom schuldigen Menschenleben, von der Rechtfertigung der Leidenschaft wendet sich sein Blick zur Natur und zu einem goldenen Zeitalter der Zukunft, an denen er seinen Optimismus aufrichtet. Er ist reiner, tiefer Bewegung fähig, solange nicht seine literarische Eitelkeit im Spiele ist, vor der bei ihm weder Wahrhaftigkeit noch Freundschaft bestehen kann. Sein Wissen ist sehr lückenhaft. Fremde Sprachen kennt er nicht; für ruhiges Lesen ist er zu wenig geduldig. Er hat in den Jahren seiner unregelmäßigen und früh abgebrochenen Bildung die Wohltat intellektueller Zucht nicht erfahren.

Die vierziger Jahre führen ihn zur Politik. Während eines Dezenniums veröffentlicht er kaum etwas. Die Februarrevolution drängt ihn immer weiter nach links. Als ein Opfer des Staatsstreiches verlebt er die Jahre des zweiten Kaiserreiches in der Verbannung, die Amnestie stolz zurückweisend. Sein Ruhm wächst im Exil Von den normandischen Inseln aus schwingt er die Geißel seiner „Châtiments“ über „Napoléon le petit“. Es sind wundervolle Stücke darunter, die an Dantes politisches Gericht erinnern. Seine reifste Lyrik enthalten die „Contemplations“ (1856), in deren sechs Büchern er die „Memoiren einer Seele“ arrangiert, und der erste Teil der „Légende des Siècles“ (1859), in deren strahlender Bilderreihe er die Entwickelung der Menschheit vorführen will. Er ist inzwischen, wie einst Ronsard, vom hohen Thron der Ode herabgestiegen, um den paarweise gereimten Alexandriner wieder aufzuheben und nach leichter beschwingten Liederstrophen zu greifen. In den „Chansons des rues et des bois“ will er nochmals jung erscheinen. Was nachfolgt, gibt sich immer großwortiger und anspruchsvoller. Aber auch in dem senilen

Bombast findet sich noch Schönes. Hugo war von ungeheurer Fruchtbarkeit. Was eifrige Hände seit seinem Tode (1885) aus dem Nachlaß herausgegeben, vermehrt seinen Ruhm nicht. Eine zuverlässige Ausgabe seiner Werke steckt noch in den Anfängen und rückt langsam vor.

Zweierlei zeichnet den Lyriker Hugo aus: ein wunderbares Formgefühl und eine wunderbare Energie der Wiedergabe. Seine lyrische Beredsamkeit verfügt über alle Töne, über alle Rhythmen. Er läßt sie schwellen, brausen, abklingen mit der selbstverständlichen Sicherheit eines souveränen Gebieters. Die Musik seiner Strophenfülle flutet. Das Lied Lamartines klingt wie ein Gesang a capella; das Gedicht Hugos ist mit Recht eine Orchestrierung der lyrischen Themata genannt worden. Hugo steht zur Wiedergabe das schlagende, suggestive Wort zur Verfügung, und die Macht dieses Wortes erfährt nicht nur der Leser, sondern der Dichter erfährt sie an sich selbst. Das Wort, besonders das sonore Reimwort, reißt ihn fort auf der Bahn der Empfindungen, auf der er ein neues Wort findet, das neue Empfindungen in ihm auslöst. Der Reim wird bei ihm oft genug zum Schöpfer. Hugo ist ein Dichter des Wortes, und dankbar hat er dem Worte als einem „Être vivant“ gehuldigt. Mächtig und in unerschöpflichem Reichtum weiß er die innere Welt mit den Formen der äußeren Welt wiederzugeben. Alle inneren Erlebnisse werden in sinnfälligen Metaphern plastisch, farbig, dramatisch gestaltet. Wo sein schöpferischer Blick hinfällt, entsteht ein Reigen von Bildern; er schafft ganze Mythen wie sie mächtiger kein jugendliches Volk geschaffen hat. Er steigert die Energie der Wiedergabe durch die Antithese, die zum hellen Licht die scharfen Schatten fügt. Er ist ein lyrisches Genie von unerhörter Machtfülle.

Aber diesem großen Künstler fehlt die Sophrosyne. Wo Hugo maßhält, da sind ihm vollendete Schöpfungen gelungen. Doch liegt dieses Maßhalten nicht in seiner Natur — deshalb ist ihm auch das Sonett zu enge — und schwindet mit dem zunehmenden Alter vollends. Sein Kultus des Wortes führt zum großwortigen Schwulst, seine mythologische Begabung zur prahlerischen Häufung der Bilder, seine antithetische Gestaltungskraft zum Mißbrauch und zur Übertreibung der Kontraste. So siegt schließlich die Rhetorik über die Lyrik und bisweilen schlägt das eitle Haschen nach sublimen Effekten wirklich in Lächerlichkeit um.

Hugo hat den Anspruch erhoben, ein Denker und ein Führer seines Volkes zu sein. Dieser Anspruch hat ihm besonders deshalb so viel Spott eingetragen, weil er ihn so selbstgefällig zur Schau trug und dabei mit einem Wissen prunkte, das er in Wahrheit nicht besaß. Er hat oft genug geradezu Unsinn geredet. Der wissenschaftlichen Bewegung der Zeit ist er völlig fremd geblieben. Doch enthalten seine Verse gewiß auch tiefe und originelle Gedanken. Ein Führer seines Volkes ist er aber nicht geworden. Wenn er sich vom katholischen Royalisten zum sozialistischen Utopisten entwickelt hat, so hat er eben den Meinungswechsel seines

Jahrhunderts mitgemacht. Er hat ihn mit dem Echo seiner Verse gelehrig begleitet. Vielstimmig gab seine Seele die Stimmen der Zeit wieder:

*Mon âme aux mille voix que le Dieu que j'adore*
*Mit au centre de tout comme un écho sonore.*

Man lauscht und schaut mit Entzücken, bis einen plötzlich die Stimme der Rhetorik schreckt, die sich an ein sonores Reimwort knüpft. Denn die Rhetorik ruht immer zur Seite Hugos und es bedarf nur eines Wortes, um sie zu wecken.

Sainte-Beuve übt auch in seinen Gedichten das Amt eines historischen und technischen Führers der Romantik. Er feiert Ronsard, den reichen Reim, kultiviert das Sonett in reizenden Kunstwerken und folgt Chéniers Elegien. Auf der undeutlichen Spur der englischen Lakistes besingt er das Leben der Kleinen, der Enterbten. Er geht Baudelaire voran in der technisch vollendeten Behandlung des Abnormen. Ste-Beuve

Musset (1810–1857) wächst in der moralischen Atmosphäre der entschwundenen Welt des Ancien Régime auf: er wird ihr prahlerischer Dandy in seiner Lebensführung und in seinem Dichten. Renommistisch übertreibt er die Sinnlichkeit der Elegien André Chéniers auf der Spur Byrons. Er macht sich die formale Freiheit zunutze, welche die Romantik verkündet, und treibt sie weiter als ihre Schulpoesie gestattet. Ihn freut es, Ärgernis zu erregen durch Form und Inhalt: *la blague!* Oft reimt er mit affektierter Nachlässigkeit die reine Prosa. Von Esprit aber funkeln seine Verse mehr als die irgendeines Romantikers. Er ist der geistreiche Libertin des Boulevard, dem auch die Natur fremd bleibt. Die *Jung-Frau* des Berner Oberlandes dient ihm zu einem preziösen Kompliment à la Voiture. Sein lyrisches Talent schlummert, wie sein Glaube, unter einer dichten Hülle von Blague und Esprit, die kälten und verletzen. Kaum etwas, was den großen Lyriker verrät. Da bringt dem Dreiundzwanzigjährigen die Liebe zu George Sand eine schwere Erschütterung, und nun bricht aus dem vom Schmerz gepflügten Inneren des Unglücklichen die Stimme wahrer Dichtung hervor. Der ins Herz getroffene Dandy wird nach 1834 der Dichter unvergänglicher Lieder, die in ihrer Form freilich nichts von romantischer Prachtentfaltung haben, die aber von ergreifender Unmittelbarkeit im Ausdruck des Wehs, der Ergebung, der Hoffnung, der Enttäuschung sind. Der hochfahrende Spötter wirft die Maske von sich, lächelt durch Tränen oder bricht in Schluchzen aus. Der Poet hat keinen anderen Ehrgeiz mehr, als — so sagt er selbst — „aus einem Lächeln, einem Seufzer, einem Blick eine köstliche Arbeit zu gestalten, angst- und reizvoll zugleich, und aus einer Träne eine Perle zu bilden“. Wie schlicht ist sein Lied „An eine Blume“ oder „An Ninon“, die *brune aux yeux bleus!* Er reimt kunstlos *roseau* mit *piano*, *voilà* mit *Spinosa*. Schwermutsvoll-lieblich erklingt ein Gelegenheitsgedicht wie „Une soirée perdue“. Gelegentlich findet er auch den kecken Ton der früheren Jahre wieder und Musset

läßt, wie Heine, ein Gedicht in schriller Dissonanz ertönen. Mit dem zunehmenden Verfall des Dreißigjährigen wird sein Lied seltener und lange vor seinem leiblichen Ende verstummt es. Musset erinnert an den größeren Heine, den er kaum nennt, dessen Einfluß er hie und da verrät. Es gab Zeiten, da Heine in Frankreich bekannter war als Musset, dessen Lieder keinen Schumann gefunden haben. Beiden ist ähnliche Gegnerschaft beschieden: sie ist zu gleicher Zeit und in gleicher Weise zu Wort gekommen, als jüngst Mussets Standbild zu Paris enthüllt und in Deutschland das Andenken an Heines fünfzigsten Todestag gefeiert wurde.

Lang würde die Reihe, sollten alle die genannt werden, die um diese Führer der Romantik mit schönen Gedichten sich scharten oder die im Gefolge dieser freieren Lyrik ihre klangvolle Stimme erhoben. Emile Deschamps' „Etudes françaises et étrangères" (1818) wirkten durch ihr kosmopolitisches Programm und ihre Proben mächtig auf die lyrische Inspiration. Frau Desbordes-Valmore fand innige Herzenstöne in Liebes- und Kinderliedern. Die Enttäuschung von 1830 entfesselte die „Jamben" des fünfundzwanzigjährigen Barbier, Satiren voll ungebärdiger Kraft, deren leidenschaftlicher Ruf ein begeistertes Echo fand. Es erklang das Lob der freien Natur, des ländlichen Lebens, nicht in jener bloß konventionellen Form, welche auf der Spur von Horazens „Beatus ille" geht, sondern als der Ausdruck wahrer Liebe zur ländlichen Heimat, zum dörflichen Leben. Die Romantik hat auch die lyrische Heimatkunst geweckt. Brizeux besingt die Bretagne, Moreau das Tal der Voulzie, Juste Olivier sein Pays de Vaud am „bleu Léman". Roumanille bindet 1847 den reizenden Strauß seiner provenzalischen „Margarideto". P. Dupont, der Typus des volkstümlichen Chansonnier, der zum schlichten Vers die schlichte aber siegreiche Weise findet, begleitet mit seinen Liedern gleichsam die ländlichen Novellen der George Sand, bis die Februarrevolution ihn zum politischen Sänger des erträumten Völkerfrühlings macht.

Ja, die Romantik hat energische Bestrebungen literarischer Dezentralisierung ins Leben gerufen: Lyon lehnt sich nach 1830 gegen die künstlerische Oberherrschaft der Hauptstadt Paris auf und stellt in den Dienst dieser Schilderhebung frische und begabte Kräfte und wahre Poeten wie Laprade und Soulary, freilich ohne einen dauernden Erfolg.

Th. Gautier. Th. Gautier (1811–1872) beginnt als enthusiastischer Romantiker, insofern seiner kecken, impulsiven Art die Auflehnung gegen die Rutine im Blute liegt. Aber in der Tiefe dieses Temperaments schlummert auch die Auflehnung gegen die „gotische Krankheit" der Romantiker und gegen das anspruchsvolle Prophetentum Hugos, das sich in so breit beschwingten Strophen rhetorisch äußert. Schon seine „Poesies" von 1830 verraten die Neigung zum einfacheren Lied. Zugleich zeigen sie in dem als kalt verschrienen Künstler Innigkeit und eine durch Scherz gedämpfte wahre Emotion. Auf diesem Wege führt ihn dann Heine weiter: die Lieder der „Emaux et Camées" (1852) bestehen aus lauter kurzversigen

Vierzeilern, und zu manchen hat Heine das direkte Vorbild geliefert. Gautier erklärt, daß die Kunst keine andere Aufgabe habe als die, Kunst zu sein. Seine Reisen gelten ausschließlich der Kunst. Er wendet sich vom wogenden Leben ab und ziseliert die wundervollen Verse seiner „Bildersteine“ ohne des Sturmes zu achten, „der wider meine geschlossenen Fenster schlägt“. Ihn interessiert nur die Form: in der Natur sieht er immer nur das Bild, im Menschen nur die Statue. Vom Mittelalter wendet er sich zum Orient. Sein Malerauge fesseln die großen strengen Linien der griechischen Plastik, die geheimnisvollen Formen der ägyptischen Bildnerei.

Lamartine und Musset malen gar nicht. Vigny und Hugo schaffen glänzende Bilder zur Veranschaulichung der inneren Welt; für beide ist das Körperliche nur der Ausdruck der Idee. Für den Maler Gautier aber sind die sichtbaren, körperlichen Linien und Farben das Primäre und bilden den eigentlichen Vorwurf des Poeten. Man sehe nur, wie sich bei diesen Dichtern die Erinnerung an entschwundene Liebe zur Klage gestaltet: zum wehmutvoll-sinnlichen Sang bei Lamartine (*Le lac*), zum Lied, das wie ein Aufschrei ertönt, bei Musset (*Souvenir*), zur symphonischen Dichtung bei Hugo (*Tristesse d'Olympio*). Gautier aber schildert malerisch den stillen Zeugen des zerronnenen Glückes, die Steinbank (*Le banc de pierre*), über welche trauernd die Äste des Baumes sich neigen und auf deren Moos der Mondschein ruht.

So führt er von der Romantik hinüber zur Formenkunst der Parnassiens.

Die Romandichtung.

Wann immer in Frankreich sich der Widerspruch gegen den Klassizismus regte, hat die Romandichtung ihren Vorteil davon gehabt. Die Romantik bringt ihr einen mächtigen Aufschwung und führt ihr begabte Werkmeister und große Künstler zu. In der Fülle der Produktion lassen sich drei Richtungen erkennen: der historische (V. Hugo), der idealistisch-lyrische (G. Sand) und der realistische Roman (Balzac, Stendhal), der dann zugleich über die Romantik hinausführt.

Der historische Roman.

Historische Romane gab es längst, seit dem 17. Jahrhundert. Aber es ist für die Romantik bezeichnend, daß sie dieses Genre zu einer üppigen — wenn auch kurzen — Blüte führte und daß auch die Erzähler ihm vorübergehend gehuldigt haben, deren Begabung in anderer Richtung lag, wie Stendhal, Balzac und G. Sand. Der eigentliche Schöpfer dieser Blüte war W. Scott. Die farbenprächtige Erweckung der Vergangenheit, die anschaulichen Milieuschilderungen, die dramatische Gestaltung der Vorgänge, die lebensvolle Charakterisierung der Helden, die bunte, abenteuerliche Handlung — die ganze große Kunst mit der *Fenchinteur d'Edinbourg* den Schauerroman eines Lewis ins Reich der Poesie erhob, begeisterte die Franzosen um so mehr, als Scotts Erzählungen zugleich eine strahlende Offenbarung des alten Frankreich waren, von der Zeit Richard Löwenherz' bis auf Waverly, mit den glänzenden Bildern Ludwigs XI. und der Maria Stuart. Scotts Einfluß herrschte ja auch im Drama und bestimmte die

Geschichtschreibung — *l'histoire walter-scottée*, wie Balzac scherzt. Er wurde wie ein nationaler Schriftsteller gefeiert und (1832) betrauert. Aber die Franzosen schufen auf seiner Spur nichts Ebenbürtiges. Vigny, der es zuerst versuchte, vergriff sich, indem er es wagte, die Figuren Richelieus und Ludwigs XIII., sowie den Charakter ihrer Zeit im Dienste der „*verité morale*" zu alterieren und die „*pâleur du vrai*" durch eine angeblich höhere Wahrheit zu ersetzen (*Cinq-Mars* 1826). Hugo hatte bereits in dem Schauerroman „Han d'Islande" Scotts dramatische Art nachgeahmt, als er 1831 mit „Notre-Dame de Paris" das Paris der Zeit Ludwigs XI. zu beschwören unternahm. Den heldenhaften und rührenden, den teuflischen und grotesken Gestalten seines Buches glaubhaftes Leben und der tollen Handlung Wahrscheinlichkeit zu verleihen, war er nicht imstande. Aber es lebt der Handlungsschauplatz, die wunderbare Kathedrale und die malerische Stadt, und es lebt das bunte Volk, dessen wogendes Meer hier brandet. Der alte Goethe fand den Roman ein „abscheuliches" Buch, das auch das Allerunerträglichste und Häßlichste darstelle, und er beklagte die Zeit, die ein solches Buch ergötzlich finde — so hatte fünfzig Jahre zuvor der alte König Friedrich über den „abscheulichen" Götz von Berlichingen und seine „abstoßenden Plattheiten" geklagt. Alter und Jugend!

Dem englischen Vorbild kommt Mérimée am nächsten, der Dichter mit dem scharfen, archäologisch geschulten Blick, dessen Szenen aus dem wilden Bauernkrieg (*La Jacquerie*, 1828), dessen „Chronique du règne de Charles IX" (1829) eine Galerie fesselnder und treuer Sittenbilder sind. Die Intrige ist lässig geführt und wird leichthin abgebrochen; aber die Zeitstimmung, die bei Vigny fehlt und die bei Hugo nur im Malerischen liegt, durchdringt das Ganze. K. F. Meyer lernte bei ihm und fand in der „Chronique" den Stoff seines „Amulett".

Hugo hat sich später nochmals im Roman versucht und die bändereichen „Misérables" (1862) geschrieben, in denen Schönes und Abgeschmacktes, lyrischer Schwung und naturalistische Gegenständlichkeit zu einem farbenreichen Bilde der letzten fünfzig Jahre verbunden sind, von dem Flaubert sagte, daß „es nicht mehr erlaubt sei, die Welt so falsch zu malen". Die beiden anderen, Vigny und Mérimée, haben sich von der romantischen Historie weg der Novelle zugewandt und hier als Erzähler ihr Bestes gegeben. Vigny widmet zwei reizvolle Sammlungen (*Stello* 1832 und *Servitude et grandeur militaires* 1835), die in lockerer Komposition je drei Novellen enthalten, den beiden „Parias der modernen Gesellschaft", dem Poeten und dem Soldaten, deren Leiden er selbst gekostet hat. Der Geist des Pessimismus, aber eines werktätigen und hochsinnigen Pessimismus, spricht aus diesen Geschichten. Und Mérimée schenkt seinem Lande in den nächsten zwanzig Jahren eine Reihe Wunderwerke der Erzählungskunst, vom Drama des „Mateo Falcone" über das Grausen der „Vénus d'Ille"

und die Lebensfülle der „Colomba“ zum dämonischen Zauber der „Carmen“ (1845). Wilde ursprüngliche Menschen haben es Mérimée angetan. Korsika zieht ihn an, und er, der die Mitwelt bereits mit spanischen Dramen und dalmatischen Volksliedern mystifiziert hatte, schrieb den „Mateo Falcone“ (1829), längst ehe er die Insel besucht und dort seine „Colomba“ gefunden hatte. Der einstige Romantiker kommt hier zu wahrhaft „parnassischer“ Kunstübung. Dieser große Künstler, den das Leben gelehrt, seine Weichheit hinter Kälte und Ironie zu verbergen, fühlt sich zur russischen Literatur hingezogen. Mérimée ist der erste, der den Franzosen mit der realistischen Erzählungskunst Puschkins und Gogols bekannt machte (seit 1850) und so seinem späteren Freunde Turgenieff den Weg bahnte.

Der historische Roman, dem die erste große Liebe der Romantiker gegolten, da seine freie und bewegte Gestaltung ihr stürmisches Sehnen nach „couleur locale“ am reichsten erfüllte, sank, von den Poeten verlassen, bald in seine frühere Sphäre zurück. Von gewandten Zubereitern angerichtet, diente er weiter zur Befriedigung des Lesehungers eines nach starken Reizen begierigen Publikums und feierte im Zeitungsfeuilleton neue Triumphe. Der erfolgreichste dieser Zubereiter ist der ältere Dumas, der in den alten Abenteuerroman eine sprudelnde, farbige, aber oberflächliche Lebensfülle gießt und mit unerschöpflicher Fabulierkunst die Geschichte gleichsam in Bilderbogen für das Volk detailliert. Auch diese naive Kunst hat ihr Recht, und es ist anzuerkennen, daß Dumas in ihrer schwelgerischen Ausübung dezent geblieben ist. Als er 1848 seine Kandidatur für die Deputiertenkammer aufstellte, konnte er in seinem Aufruf „An die Arbeiter“ sich rühmen, durch seine 400 Bände etwa zwölf Millionen Franken in Umlauf gesetzt zu haben. Noch heute werden von den „Drei Musketieren“ oder vom „Grafen von Monte Cristo“ Tausende von Exemplaren jährlich verkauft. Dumas ist bis heute populär geblieben.

Immer zieht der historische Roman auch wieder große Künstler an und findet vereinzelt Pflege. Die über das Ägypten der Pharaonenzeit erschienenen Bilderwerke führte Th. Gautier zum Farbenrausch seines „Roman de la Momie“ (1858). Bald darauf folgte ihm Flaubert mit der gemessenen Kunst seiner „Salammbô“ und seiner „Hérodias“: orientalische Archäologie zu glänzendem epischem Geschmeide gestaltet.

In den literarischen Frühling des Jahres 1830 tritt plötzlich eine junge G. Sand.
Frau, die unter der Last zerrütteter Familienverhältnisse aus dem heimatlichen Berry nach der Hauptstadt geflohen war. Sie greift zur Feder, leistet Mitarbeiterschaft und dann selbständige Arbeit und kommt unter dem Namen George Sand durch Romane wie „Indiana“, „Valentine“, „Lélia“, „Jacques“ (1832—1834) zu rascher Berühmtheit. Nach kaum einem Jahrzehnt verläßt sie Paris wieder, um in ihr Nohant zurückzukehren; aber die Feder legt sie nicht mehr aus der Hand, bis der Tod die 72jährige

abruft. Ihre Erzählungen, Romane und Novellen füllen gegen 100 Bände. Das Thema ist die Liebe, die große Angelegenheit des Daseins. G. Sand behandelt sie leidenschaftlich in ihren stürmischen ersten Büchern; sie stellt sie als die große Panacee dar in ihren mitleidvollen sozialen Romanen; sie gibt ihr ländliches Kleinleben zum Hintergrund in ihren anmutigen Idyllen; sie wendet ihrer Schilderung in den letzten Büchern die gereifte und geläuterte Erfahrung des Alters zu.

Vom eigenen bewegten Liebesleben sind jene ersten Romane eingegeben. Die junge, unglückliche Frau, die sich und ihren Kindern selbst den Weg durch eine egoistische Gesellschaft bahnen muß, verteidigt leidenschaftlich das Recht der Selbstbestimmung des Weibes gegen „les saintes lois des préjugés". Diesem Selbstbestimmungsrecht opfert sie, in der prahlerischen Art der Romantik, ihre Geschlechtsehre. Dann fordert sie nicht nur die Befreiung des unterdrückten Weibes, sondern der Unterdrückten überhaupt. Sie sitzt zu Füßen Lamennais. Ihre tiefe Liebe zur Menschheit macht sie zur Priesterin der neuen sozialistischen Lehren, denen sie in ihren Romanen oft die Kunstform opfert. Von da kommt sie zu einer reiferen Darstellung des Lebens derer, die mühselig und beladen sind, in ihren Dorfgeschichten, in die sie ihre ganze Liebe zur Natur und zu den Menschen ihrer ländlichen Heimat gießt. Sie schreibt mit Benutzung bäurischer Rede und dörflicher Lieder, doch nicht mit dem Anspruch naturgetreuer Sittenschilderung. Sie erhebt das Ganze ins Reich der Poesie und erzählt so, „als ob auf der einen Seite ein Pariser, auf der anderen ein Bauer zuhörte", wie sie zu der prächtigen Geschichte ihres Müllerburschen (*François le Champi* 1850) bemerkt. Tiefe Wirkung ist von ihrer liebevollen Beobachtung und kunstvollen Gestaltung ländlichen Lebens ausgegangen, besonders auf das Ausland, auf G. Elliot wie auf Turgenieff und Tolstoi.

G. Sand arbeitete leicht und die Not des Lebens zwang sie zu eiliger Produktion. So viele ihrer Bücher zeigen die Spuren der Improvisation: Schwanken der Motive und Personen, ermüdende Längen, unsicheren Abschluß. Aber herrlich erglänzt bei alledem ihre natürliche Begabung in der Sicherheit, Seelenzustände zu enthüllen, sowie in der Harmonie und dem Zauber ihrer Sprache. Sie ist die Schülerin Rousseaus; auch ihre Romane sind Gedichte in Prosa. Sie ist unübertroffen in der Erzählung ländlichen Lebens und in der anmutigen und bewegten Schilderung von Herzenszuständen.

Sie sieht das Leben optimistisch. „Ja", schreibt sie 1875 im Vorwort zur Gesamtausgabe ihrer Werke, „der Mensch wird auf dieser Erde glücklich werden, denn er wird weise und gut werden, indem er über sein Ziel und seine Aufgabe besser unterrichtet wird." So ist auch ihre Kunst optimistisch. Sie idealisiert Figuren und Empfindungen, nicht aus
H. de Balzac. Tendenz, sondern aus Anlage. „*Idéalisez dans le beau*", habe Balzac zu ihr gesagt, „*c'est un ouvrage de femme.*" Er, Balzac, halte es anders.

Auch er idealisiere die Alltagsfiguren: „*Je les idéalise, en sens inverse, dans leur laideur ou leur bêtise. Je donne à leurs difformités des proportions effrayantes ou grotesques.*“

So der Meister der realistischen Erzählung, dem jede lyrische Art fehlt. Er hatte nach einigen Jahren des Tastens 1829 mit einem Roman aus der jüngeren Vergangenheit begonnen (Schilderung der Bretagne von 1799: *Les Chouans*), dessen dramatischer Aufbau und genaue Milieuschilderungen deutlich die Schule W. Scotts verraten. Dann folgt in fieberhafter Tätigkeit Buch auf Buch. Von seinen Gläubigern gehetzt, verrichtet Balzac eine ungeheure Arbeit, bis er nach zwanzig Jahren zusammenbricht († 1850). Gewiß tragen seine Romane die Spuren dieser Hast in Form und Inhalt. Gewiß ähnelt der Tourangeau Balzac oft seinem Landsmann Rabelais in Ungeschmack, in den Maßlosigkeiten seines Stiles. Und doch ist sein Werk die größte literarische Schöpfung der Zeit. In seinen Romanen lebt diese Zeit. G. Sand schildert erfundene, Balzac gibt beobachtete Geschehnisse wieder. Unbekümmert um Theorien, stellt er den Mechanismus des Lebens dar, als ein Beobachter, der ein wunderbares, unersättliches Auge für das komplizierte Räderwerk hat und als ein Gestalter, dessen Zauberhand diesen Mikrokosmus nachzubilden und sein subtiles Triebwerk in Gang zu setzen vermag. Und diese Kraft der Beobachtung und Gestaltung wendet er an einen völlig neuen Stoff: an die Darstellung der Not und Sorgen des materiellen Lebens, an die Darstellung der Welt, in der man einen Beruf ausübt (*le monde professionnel*) und Geldfragen verhandelt. Er stellt die Tragödie des Geldes dar, die sein eigenes Leben erfüllte. Seine geschäftliche Sachkenntnis fließt in seine Bücher. Er führt in die Welt der Geschäftsleute und der Bauern, der kleinen Angestellten, Häuservermieter, Landärzte — *tout un peuple de douleurs*, wie er sagt. Er offenbart dem Hauptstädter das Kleinleben der Provinz. Es ist eine Demokratisierung des Romans. Und welche Kenntnis auch des technischen Teiles dieser ganzen Alltagswelt zeigt z. B. die Geschichte vom „Glanz und Fall des Parfumeurs César Birotteau“! So phantastisch oft die Intrige seines Romans ist, so wirklich und determiniert ist das Augenblicksbild seiner Menschen und der Handlungsschauplätze. Es sind bescheidene Milieux, die er schildert, und kleine, schwache Menschen, an deren Beschränktheit, Gemeinheit oder Narrheit Existenzen verkümmern oder scheitern. Balzac übt keine tiefe psychologische Analyse; er spricht zweifelnd über die Aufhellung der „dunkeln Tiefen der Leidenschaften“. Aber er stellt das leidenschaftlich bewegte Leben mit unübertrefflicher Sicherheit dar. Wie weiß er z. B. Gesichter zu schildern! Sein Hauptmittel ist der Dialog. Die Handlung springt von Dialog zu Dialog, und im Feuer dieser Gestaltung verliert Balzac oft genug den reellen Handlungsschauplatz aus den Augen. Als er am Schlusse des „Père Goriot“ das Sterben des Alten so meisterlich erzählte, hatte er den Schauplatz, die Pension Vauquer, die er am An-

fang so eingehend geschildert, ganz aus den Augen verloren. Die Szene könnte irgendwo passiert sein. So sind die Mittel der Darstellung noch unausgeglichen. Zola wird sorgfältiger sein.

Balzac korrigiert an seinen Romanen fortwährend. „Je les lèche", scherzte er, indem er sich mit einem Bären verglich. 1842 schloß er sie mit Änderung von Titeln und Namen unter der Überschrift „La comédie humaine" zusammen. Die „Comédie" umfaßt 86 Romane und Novellen; die Pläne zu 60 weiteren blieben unausgeführt. In der denkwürdigen Vorrede spricht er von der „Zoologie humaine", die er biete. Diese naturalistische Auffassung zeigt sich schon frühe bei ihm. Er erkennt die physische Bedingtheit des moralischen Menschen. Er nennt sich einen „Physiologiste" und liebt das Wort Physiologie auch auf den Titeln seiner Bücher. Er meint, daß die Krankheit häufiger denn bisher als Ursache moralischer Verheerung erwogen und dargestellt werden müsse und streut dilettantische medizinische Erörterungen in seine Geschichten. Was sich beim späteren Naturalismus auswachsen wird, findet sich im Keime in diesen deterministischen Anschauungen, diesen wissenschaftlichen Allüren, die Balzacs Katholizismus durchbrechen.

Gewiß schreibt Balzac nicht schön, wie auch seine Welt nicht schön ist. Doch ist sein Stil von kraftvoller Eigenart und paßt vortrefflich zum Gesicht dieser Welt. Er hebt die Einheitlichkeit dieses großen Kunstwerks.

Stendhal. Neben Balzac steht, eigenartig und doch ein Vertreter der nämlichen realistischen Entwickelung, teils über ihn hinausgehend, teils hinter ihm zurückbleibend, H. Beyle (1783—1842). Er ist unter dem Namen Stendhal berühmt geworden, einem der zahllosen Pseudonyme, die ihm für die Maskerade seines Lebens dienten. Er ist ein Virtuose der inneren Beobachtung, der sein hypertrophisches Ich mit erbarmungsloser Luzidität in Tagebüchern zergliederte und in Romanen offenbarte (*Le rouge et le noir*, 1830; *La Chartreuse de Parme*, 1839), „Chroniken" der zeitgenössischen französischen und italienischen Gesellschaft, in deren Helden er selbst lebt. Er hat darin, seit Rousseau, insbesondere einen Vorgänger, der ihm auch in seiner Neurasthenie sehr ähnelt, B. Constant, den Verfasser der Novelle „Adolphe" (1807), die, in Übereinstimmung mit Constants Tagebüchern, erzählt, wie die Liebe des zweifelhaften Helden aus Eitelkeit erwächst und diesem Fluche qualvoll erliegt. Liebes- d. h. Verführungsgeschichten sind auch Stendhals Romane. So ist sein Horizont viel enger, seine Welt viel traditioneller als Balzacs. Aber er weiß realistisch zu schildern: die Ankunft Juliens in Besançon könnte Balzac so erzählt haben, oder auch Zola, der denn auch Stendhal als Naturalisten anspricht. „Le rouge et le noir" ist nach den Akten eines Kriminalprozesses gearbeitet. Stendhal ist der erste, der eine Schlacht so darstellt, wie sie sich in den erregten Sinnen eines einzelnen Soldaten malt: er stellt sich ungewöhnliche psychologische Aufgaben. Das macht die Neuheit seiner Romane aus. Und diese Aufgaben löst er mit einem bewundernswerten Scharfblick. Aber ihm,

der für bildende Kunst und Musik ein so lebhaftes Empfinden hatte, fehlt die literarische Kunst. Seine Bücher werden jederzeit den Denker mehr fesseln als den Künstler. Es fließt nicht genug rotes Lebensblut durch das verzweigte Geäder dieser seelischen Analysen. Stendhals Neigung gilt zu sehr den psychischen Anomalien, wie er eben selbst ein abnormer Mensch war. Er hat etwas Irritierendes, dieser prätentiöse Spötter mit dem unerbittlichen Scharfblick und den paradoxen Einfällen. Er hat etwas Verschrobenes, dieser geistreiche Mensch, der Anderen Gedanken und Form stiehlt, wie ein armseliger Skribent. Krankhaft erscheint er in den maßlosen Ansprüchen seiner Eitelkeit, die ihn zum Schauspielern zwingt; krankhaft in seiner Willensschwäche, welche Übermenschentum vortäuschen will — als berühmtes Muster. Er lebte im Krieg mit seiner Zeit, die seinen Ehrgeiz nicht befriedigt hatte. Er bekämpfte sie und lehrte eine Umwertung aller Werte. Nietzsche hat ihn in maßloser Übertreibung das „letzte große Ereignis des französischen Geistes“ genannt. Stendhal starb fast unbeachtet. Dann hat ihn Taine, der seinen psychologischen Scharfsinn bewunderte, seit 1860 in Mode gebracht.

Stendhal liebte es, neue Wörter zu prägen. „Egotisme“ nannte er seinen Kultus der „Ichheit“. Mit „Beylisme“ aber bezeichnet die Nachwelt Stendhals Beispiel, die Komödie des Übermenschentums zu spielen und sich als „satanique“ zu gebärden. Sein literarisches Werk ist geschichtlich bedeutsam, aber es fehlt ihm die freie Natürlichkeit des Kunstwerks.

So wurde das Feld des Romans von der Romantik bebaut. Es trug glänzende, reiche und originelle Frucht. Die folgenden Jahrzehnte werden reichlich davon pflücken, weniger aus den Gärten Scotts und G. Sands, als von den weiten, freien Äckern, die Balzacs Pflug durchfurcht, und von den Spalieren, an denen Stendhal seine Raritäten gezogen.

Das romantische Drama

Die neue literarische Kunst der Romantik hatte längst in Liederbüchern ihren Ausdruck gefunden; sie sprach auch bereits aus historischen Romanen zum Publikum — aber die Kanzel der Bühne war ihr noch verschlossen. Es fehlte ja nicht an dramaturgischen Manifesten, an Übersetzungen fremder Schauspiele, an Manzonis Beispiel, an Buchdramen. Aber erst das Jahr 1829—1830 erschloß den Neuerern die Bretter, welche die Welt bedeuten. Über ihrem Siegeszuge flatterte das Banner Schillers und Shakespeares; Träger sind Dumas und Vigny. Das Théâtre-Français brachte im Februar 1829 Dumas' „Henri III et sa cour“ — ein Stück, das den Einfluß Schillerscher Dramatik auf der Stirn trägt — und führte Vignys Übersetzung des „Othello“ auf.

Der glänzende Erzähler Dumas ist auch ein glänzender und fruchtbarer Dramatiker. Seine unerschöpfliche Phantasie weiß reiche Lebensfülle mit dramatischer Meisterschaft zu gestalten. Er ist ein Virtuose der Mache wie Scribe. Noch heute vermag die Laterna magica einiger Dramen und historischer Lustspiele (*Les Demoiselles de St-Cyr*, 1843) zu

fesseln. Aber tiefere dichterische Art fehlt in Form und Gehalt, und die Geschichtsklitterung ist allzu naiv. Mit keckem Griff hat er in „Antony“ (1830) zum Thema der Auflehnung des Plebejers und der Frau gegen die Gesellschaftsordnung gegriffen — dem zukünftigen Thema des modernen Theaters. Die schreiende Kunst seiner Stücke hat viel Lärm gemacht. So marschiert die herkulische Gestalt dieses Mulatten an der Spitze der romantischen Schar, die auszog *pour escalader la citadelle du Théâtre-Français*, wie Vigny sagt.

Vigny selbst war kein Dramatiker, aber Shakespeare hat er für jene Zeit trefflich wiedergegeben. Die Welt seines „Cinq-Mars“ brachte er ohne Erfolg auf die Bühne. Seinem „Stello“ entlehnte er das legendäre Bild eines Poeten, der an der Härte der Gesellschaft stirbt, und schuf seinen Dreiakter „Chatterton“ (1835), dessen rauschender Triumph selbst Hugos Fanfaren übertönte. Das Stück hat weder Handlung noch Farbe; es ist eine dramatische Elegie, deren überschwenglicher Subjektivismus bei der literarischen Jugend ein volles Echo fand, die wir aber heute, trotz aller Feinheit, als zu deklamatorisch und utopistisch empfinden. Die neue, mit mehr innerlichen Mitteln arbeitende Dramatik, die „Chatterton“ zu versprechen schien, blieb aus. Herrschend blieb die Hugosche Richtung, die im Februar 1830 mit „Hernani ou l'honneur castillan“ den entscheidenden Triumph gefeiert hatte.

Diese historische Dramatik löste gleichsam den historischen Roman ab. Ihr Triumph war lärmender, ihre Blüte länger; aber nach einem Dezennium hatte auch sie sich erschöpft. Hugo lieferte bis 1838 sieben Stücke, die der spanischen, französischen, italienischen und englischen Geschichte des 16. und 17. Jahrhunderts entnommen sind. Es wird darin ein großer Aufwand von „couleur locale“ und Inszenierung historischer Milieux getrieben; aber die zur Schau getragene Gelehrsamkeit ist fadenscheinig, die Farben sind oft genug falsch und das Milieu operettenhaft. Dazu ist Hugo unfähig, die historische Stimmung im Reden und Tun seiner Helden festzuhalten. Er hat nicht nur das Ausland sondern auch Frankreich selbst verzeichnet — er hat z. B. die Zeit Franz' I. geradezu karikiert. Äußerlich, wie das Mittel der bunten Inszenierung, ist das der abenteuerlichen Bühnenhandlung, mit welcher der Dichter die Spannung, die Verblüffung des Zuschauers erstrebt. Hier arbeitet Hugo mit den gewalttätigen Mitteln des populären Moritatenstückes. Und irreal wie die Vorgänge sind ihre Träger, die Personen. Hugo ist viel zu sehr Rhetor, er ist viel zu wenig auf Wahrheit bedacht, um wirkliche Menschen bilden zu können. Insbesondere hindert ihn daran seine Neigung zur Antithese, die ihn zu förmlichen Verzerrungen des Einfach-Menschlichen treibt. Er führt uns oft geradezu eine verdrehte Welt vor. Aber diese Welt spricht zu uns mit dem ganzen Wohllaut Hugoscher Verse; durch ihre Irrealität zieht der Klang Hugoscher Lyrik, der Sang von Liebe, Freiheit, Aufopferung, Mitleid, Duldung. Was „Hernani“ bis heute auf der Bühne

erhalten hat, ist sein lyrischer Stimmungsgehalt, der ein Lied von Liebe und Jugend aus ihm macht. Wenn Hugo seinem eigenen Programm untreu wird und in Prosa schreibt (z. B. *Marie Tudor*), dann liefert er, trotz pompöser Vorreden, nicht Besseres als der Melodramatiker Pixérécourt. Er fühlte schließlich die Einförmigkeit der dramatischen Welten, die sein erhitztes Gehirn gebar: das Klischee der Handlung und des Milieus, das Typische der Personen, dieser edlen Plebejer, dieser fürstlichen Bösewichter und hochsinnigen Dirnen. Nach dem tollen, aber poesieerfüllten „Ruy Blas“ (1838) versuchte er eine Erneuerung seines Dramas durch die Epik. Eine Reise ins burgengeschmückte Rheinland, dieses „mittelalterliche Thessalien, wo Götter und Titanen kämpften“, gab ihm die Trilogie seiner „Burgraves“ ein, ein ungeheuerliches Stück, das vier Generationen umfaßt und voll melodramatischen Gespensterspuks ist. Dieses epische Drama wurde vom Publikum abgelehnt (1843). „Die Intentionen sind hie und da höchst grandios, aber am Ende überwiegt doch der Unsinn“, schreibt Jakob Burckhardt am 16. Juni aus Paris an Kinkel. Und so ist es. In Hugo war über alledem die Freude an der epischen Gestaltung der Geschichte erwacht und der Entschluß gereift, sich als Dramatiker aller Rücksichten auf die Bühne zu entschlagen. So entstanden einerseits die „Légende des siècles“ und anderseits die lyrischen Buchdramen seines „Théâtre en liberté“.

Der Fall der „Burgraves“ schließt die Epoche des romantischen Theaters. Man hatte seine einförmige Unnatur satt, und eben kam die jugendliche Rachel zur rechten Zeit, um durch ihre Kunst der Tragödie Racines und Corneilles, die keinen Talma mehr hatte, neuen Glanz zu verleihen. Durch den Gegensatz zur romantischen Barbarei erschien das klassische Trauerspiel und sein Altertum wieder modern. Die Antike kehrte aus ihrer Verbannung zurück, und es entstand jene Strömung, die zur Rehabilitierung des Parnasses und seiner Musen führte. Ein unbedeutendes literarisches Ereignis markiert diesen Umschlag. Es knüpft sich an den Namen eines Juristen, der als Pariser Student sich für Hugo begeistert, dann zu Vienne im Schatten der heimatlichen Kathedrale einen historischen Roman geschrieben und später, ernüchtert, sich dem Altertum zugewandt hatte: F. Ponsard. Von der Überzeugung geleitet, daß die Zukunft der Literatur in der Kombinierung klassischer und romantischer Darstellungsmittel liege (*„la littérature se reposera dans les bienfaits de l'éclecticisme“*), verfaßt er eine Römertragödie (*Lucrèce*), die den antiken Stoff mit einem Einschlag von Romantik versieht, Zeit und Ort frei behandelt, einige Lokalfarbe anbringt und die Figur des Brutus bewegt gestaltet. Dieser „Tragédie“ fiel der Beifall zu, der dem „Drame“ Hugos versagt blieb, und so gab das Jahr 1843 der „Lucrèce“ eine historische Bedeutung, die sie künstlerisch nicht verdient. Mit ihr kehrte der tragische Stil auf die Bühne zurück, und Ponsard selbst übte ihn nochmals mit Erfolg in seiner „Charlotte Corday“ (1850). Andere taten wie er, schufen achtbare Trauerspiele, die eine honette Mitte halten zwischen

romantischem Überschwang und klassischem Zuschnitt und erwarben sich das Ansehen einer „Schule des gesunden Menschenverstandes“ (*L'école du bon-sens*).

So hat die Dramatik, die auf dem Boden des Hugoschen Programms erwachsen ist, keine großen Kunstwerke aufzuweisen. „Le drame“ ist vielmehr die schwächste Schöpfung der französischen Romantik. Ihre Poeten waren keine Dramatiker und ihre Dramatiker keine Poeten. Aber diese vergänglichen Schöpfungen haben das große Verdienst, mit der sterilen Nachahmung der alten Tragödienform, in der die dramatische Kunst der Franzosen seit mehr als einem Jahrhundert agonisierte, aufgeräumt und für eine freiere, lebendigere Kunst Bahn gebrochen zu haben. Sie hatten insbesondere das Beispiel der Lokalfarbe gegeben und damit die Bedeutung des Milieus für die dramatische Handlung illustriert. Und wie aus den Milieuschilderungen des historischen Romans der realistische Roman Balzacs hervorging, so bereitete das historische Drama dem realistischen Sittenbild Augiers und Dumas' den Weg.

Das Lustspiel.

An dieser Vorbereitung ist die Lustspieldichtung stark beteiligt.

Die Romantik hat keine eigene Komödie geschaffen; doch hat sie mit ihrer Neigung zur Historie das historische Lustspiel — das heitere Seitenstück zum „Drame“ — gefördert, das mit Scribe (*Le verre d'eau*, 1840) und Dumas manch Hübsches aufweist, ehe es in die Operette Offenbachs ausläuft. Im übrigen ließ die Romantik die Komödie klassischer Observanz bestehen, deren traditionelle Verssprache ein starkes Hindernis für wirksame, bewegte Sittenschilderung bildete.

Dafür bot solcher Sittenschilderung das lustige Vaudeville in seinen leichtgeschürzten Szenen eine anspruchslose Stätte. Wie zur Zeit Lesages begleitete es mit seiner Prosa, seinen Quidproquo und seinen Couplets, keck zugreifend die Tagesereignisse, und wie einst Lesage selbst wandten sich die modernen Vaudevillisten dann auch dem ausgeführten Prosalustspiel zu. So entstand aus dem Vaudeville eine neue Sittenkomödie. „La mère et la fille“ (1830), „Une liaison“ (1834) von Mazères und Empis schildern mit eindrucksvoller Kunst die Zerrüttung der Familie durch Ehebruch und „Collage“. Sie zeigen, daß dieses Lustspiel sich an die Darstellung ernster, trauriger Verwickelungen wagt, wie sie das spätere soziale Drama, Dumas Fils in der „Kameliendame“ (1892) und Donnay in „L'autre danger“ (1902), geben.

Diese Entwickelung des Vaudevilles verkörpert der fruchtbare E. Scribe. Unter seinen 400 Stücken sind zudem alle Formen des Theaters vertreten. Er hat auch, als trefflicher Librettist, der Oper neuen Handlungsreichtum zugeführt. Er ist ein Künstler der modernen dramatischen Technik; er ist es so sehr, daß er gleichsam in dieser Technik aufgeht und das dramatische Spiel als Selbstzweck behandelt. Scribe ist kein Dichter; er ist weder tief noch gedankenreich, und seine Prosa entbehrt persönlicher Gestaltung. Er schreibt aus dem Geist des Bürgertums heraus, dem er entstammt, das

ihn umgibt und ihn nährt, und führt mit großer, vulgärer Behaglichkeit das Bild der Gesellschaft von 1820—1850 vor. Im größten Umfange und am nachdrücklichsten hat er jene Zustände und Figuren geschaut, skizziert und bühnenfähig gemacht, die später den realistischen Vorwurf des sozialen Dramas bilden werden. Die Keckheit, mit der er den Fall der Frau, die Schäden des neuen Parlamentarismus, die Macht der neuen Aristokratie des Geldes zunächst in Vaudevilles und dann in Fünfaktern auf die Bühne brachte (*Dix ans de la vie d'une femme* 1832; *La camaraderie* 1837; *La calomnie* 1840; *Le mariage d'argent* 1827), hat meist den lauten Widerspruch der Kritik geweckt, aber den Beifall des Publikums gefunden.

So bleibt dem Lustspiel dieser Jahre das Verdienst, die Probleme dargestellt zu haben, die dann einer späteren Zeit von einer ernsteren Kunst werden vorgeführt werden. Auf diese Weise ist das Vaudeville zur Vorschule des modernen Sittenstückes geworden, ähnlich wie das Melodram die Vorschule des romantischen Dramas ward. Die Erneuerung der französischen Dramatik im 19. Jahrhundert leitet sich also aus populären Formen her. Das ist der Kreislauf der Kunst und des Lebens.

Scribe hat während Jahrzehnten einen Teil der Pariser Bühnen beherrscht, und schon dieser Umfang seiner Leistung bildet eine Macht. Es ist zudem die Macht des gutgebauten Stückes, und dieser technische Wert sichert Scribe noch heute den Beifall des Publikums, das einen unterhaltsamen Abend schätzt.

Das Theater A. de Mussets.

Wie reizende Märchengestalten heben sich von der Alltagswelt dieses Theaters die Figuren der Mussetschen Stücke ab. Der Dichter hat sie ohne Rücksicht auf die Bühne als „Un spectacle dans un fauteuil“ geschrieben (die meisten von 1833—1836), und mehr als zehn Jahre vergingen, ehe ein Zufall sie dem Theater zuführte und einige davon zur Aufführung kamen. Seither gehören diese Findlinge zum Bestand der Bühne, der sie der Dichter nicht bestimmt hatte, deren Rampe ihre Konturen forciert und ihre Traumwelt einengt. Ins Land der Dichtung führen uns diese Stücke, mag auch äußerlich ihre Szene nach Italien, Bayern, Ungarn verlegt sein — in jenes Land, das allem irdischen Wechsel entrückt ist, wo Shakespeares Gestalten wohnen. Shakespeares Beispiel, auf das die romantische Schule sich so prahlerisch berief, ist nirgends wirklich lebendig geworden als in den graziös-phantastischen Spielen, die Musset für die „Revue des deux mondes“ geschrieben hat, in „Fantasio“, den „Caprices de Marianne“, dem „Chandelier“ und in jenen „Proverbes“ wie: „On ne badine pas avec l'amour“, „Il ne faut jurer de rien“, in denen er eine Form der dramatischen Unterhaltung wieder aufnahm, die den Salons des 18. Jahrhunderts teuer gewesen war. Die Stücke sind erfüllt von des Dichters eigener Person. Er selbst ist Fantasio, Fortunio, Valentin. Es ist seine Welt, die Welt der Liebe, die er schildert, ihren Jubel und ihre Klagen, zart und leidenschaftlich, traurig und ausgelassen, närrisch und tief. Kein anderer Dichter hat reizvollere Mädchen- und Frauengestalten

geschaffen, keiner auch die verheerende Wirkung der Liebe ergreifender dargestellt als er. Er ist ein Racine, der sich in Shakespeares Wunderland ergeht. Die ganze Tragik seines eigenen Schicksals hat er in der Figur jenes „Lorenzaccio“ verkörpert, dessen edle Natur der Ausschweifung erliegt, die sein Tun der Würde beraubt und sein vielversprechendes Leben knickt. Dieser fünfaktige „Lorenzaccio“, den ihm die Geschichte der Mediceer (1536) während des Aufenthalts zu Florenz eingab, ist das wahre historische Drama der französischen Romantik.

Mussets lyrisches Theater hat eine bestrickende Sprache. Mag auch der geistreiche Dichter sich dem Reize seines Gedankenspieles oft mehr ergeben, als für den Schritt der dramatischen Handlung förderlich ist; wird die Feinheit der Rede auch oft zur Geziertheit, zu einem „Marivaudage“, so ist doch Mussets Theater das Poesievollste, was die romantische Dramatik geschaffen hat.

Italien. Trotz der schweren Last, welche die französische Umwälzung und die napoleonische Herrschaft Italien brachten, förderten die neuen Zustände dieser Jahre den nationalen Sinn der Italiener. Beim Sturze Napoleons brach auch jenseits der Alpen die französische Herrschaft zusammen. Der Wiener Kongreß stellte, soviel an ihm lag, das alte, zerstückte Italien wieder her. Im Gefolge der österreichischen Vormacht, die sich von neuem des Nordens bemächtigte, zogen die alten Souveräne wieder in ihre Staaten ein. Aber das Land ertrug diese Reaktion nicht mehr. In zahllosen Verschwörungen und Aufständen äußerte sich ein unbesiegbarer Patriotismus. Freilich führten die Stürme, die im Gefolge der Julirevolution ausbrachen, und führte Mazzinis „Giovine Italia“ nicht zum Ziel. Und auch die Kämpfe, die das Jahr 1848 entfesselte, straften das stolze Wort „Italia farà da sè“ Lügen.

Politik und Literatur.

Im Banne dieses politischen Ringens für die nationale Unabhängigkeit und Einheit steht das ganze Schrifttum, und die zeitgenössische literarische Kritik mißt dieses Schrifttum mit politischem Maßstab. Das tut nicht nur der ungestüme Mazzini in seinen glänzenden Essays, sondern auch der Literarhistoriker Giudice in der „Storia delle Belle Lettere in Italia“ (1845). Wie wird Dante im Dienst der Parteien gedeutet und zum mystischen Führer der nationalen Bewegung gemacht! Und wie manches Gedicht, das die erregte Stimmung eines Augenblicks in zündende Worte faßte, weckte Begeisterung und trug den Namen des neuen Tyrtäus durch das ganze Land. Welche Bewegung erweckte z. B. Berchet mit seinen Versnovellen, seinen Romanzen, seinen „Fantasie“.

U. Foscolo.

Charakteristisch für diese Allgegenwart der Politik ist Foscolos Werk — sein Werk und sein stürmisches Leben, die sich beide eindrucksvoll abheben von Montis feigem Literatentum. Der fünfundzwanzigjährige Foscolo sandte 1802 dem *illustre scrittore tedesco* Goethe den Roman „Jacopo Ortis' letzte Briefe“ mit dem Bemerken, daß ihn „Werther“ ins Leben ge-

rufen habe. Aber bei aller Ähnlichkeit zeigt „Ortis“ eigene Art. Diese Eigenart besteht weniger darin, daß die Landschaft südlicher, der Ton überschwenglicher und die Farben schreiender sind, als darin, daß zur unglücklichen Frauenliebe des Helden eine unerfüllte Vaterlandsliebe sich gesellt, die, vereint, den Verzweifelten in den Tod treiben. Seine geliebte Therese ist das Weib eines anderen, sein geliebtes Italien die Beute fremder Barbaren. Auch wenn Therese die Mutter meiner Kinder werden könnte, klagt Ortis, so hätten diese Kinder kein Vaterland! In der Klage um dieses Vaterland, dessen Zerrissenheit es zur Fremde für die eigenen Söhne macht, findet Foscolos poetische Prosa wundervolle Bilder und Klänge. Zur patriotischen Rede Alfieris fügt er den Ton der Melancholie und der Rührung — ein neues lyrisches Element. Es ist Rousseausche Stimmung. Die Briefe des Jacopo Ortis stehen in Italien an der Spitze des modernen Romans, wie die „Feuerbriefe“ der „Nouvelle Héloïse“ in Frankreich.

In den nämlichen Jahren schrieb Chateaubriand auf der Spur Rousseaus und Goethes seinen „René“. In der universellen Enttäuschung des Franzosen fehlt die Note des Patriotismus, obwohl das Buch im Exil geschrieben ist. Zu ähnlichem Vergleich führt auch Foscolos Gedicht „Die Gräber“ (*I sepolcri*, 1807). Der Franzose Legouvé hatte in seiner „Sépulture“ die „Elegie auf einen Kirchhof“ zu einer Lehre bürgerlichen Lebens gewendet:

*On se sent grandir au tombeau d'un grand homme.*

Foscolo macht daraus das machtvolle Lied von der Lebendigkeit der Toten, an deren Urne die Flamme patriotischer Taten sich entzündet. Die „Sepolcri“ sind ein Werk herrlicher Poesie. Ihr Lyrismus kleidet sich in den *verso sciolto* Parinis. Ein Strom des Wohllauts trägt ihre antike Bilderwelt. Für diesen Italiener, der von griechischer Mutter auf griechischer Erde die Sprache Hellas' gelernt, ist die Welt Homers und Herodots lebendig. Er zuerst hat auch die ganze ursprüngliche Gewalt der Homerischen Poesie den Italienern gekündet und Dante mit Homer erklärt.

Aber selbst in der Hand des Künstlers Foscolo versagte die antikisierende Form auf die Dauer. Er fühlte das, fühlte auch den inneren Widerspruch zwischen seinem Verlangen, auf die Menge zu wirken, und der aristokratischen Form, die nur wenigen zugänglich war. Und in gereiztem Ton sucht er theoretisch recht zu behalten.

Foscolos Empfindungswelt ist modern, romantisch. Herkunft und Erziehung aber fesselten ihn an die klassizistische Form. Die Form brachte er vom Süden mit; sein Geist wurde vom Norden befruchtet. Es ist eine merkwürdige Fügung, daß jene Form in Frankreich und Italien zu gleicher Zeit durch einen großen Dichter erneut wurde, durch Chénier und durch Foscolo, die Beide Söhne griechischer Mütter waren.

*Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques,*

sagte Chénier. Wenn es in allen Ländern klassischer Bildung immer Dichter geben wird, die moderne Denk- und Empfindungsweise mit antikisierender Kunstübung verbinden, so wird das Geschlecht der Chénier

und Foscolo in Italien besonders kräftig sein. Der literarische Kosmopolit Mazzini gehört dazu wie Leopardi und Carducci. Italien ist das Land der romantischen Klassizisten. Es ist das Land, in dem der Klassizismus eine nationale Kunstform ist: die Kunstform der alten, glorreichen Weltherrschaft.

Die romantische Schule.

Die produktive Zeit Foscolos gehörte der Lombardei. Lombardei und Toskana wurden die führenden literarischen Landschaften Italiens in dem Kampfe zwischen klassischer Tradition und romantischer Neuerung. Wenn Florenz, die Stadt der Crusca, als die Hüterin der einheimischen Tradition erscheint, so begünstigten in Mailand geographische Lage und politische Verhältnisse das Eindringen ausländischer Ideen. Mailand wird zur Wiege der italienischen Romantik.

Der Kampf entbrennt im Gefolge der Schriften der Frau von Staël. Während Italien die schon im 18. Jahrhundert begonnene Übersetzungstätigkeit weiterführt und aus dem Englischen und Deutschen (meist mit französischen Zwischenversionen) überträgt, erscheint zu Mailand das Buch „De l'Allemagne" in italienischer Sprache (1814), und setzt Frau von Staël in einer Mailänder Zeitschrift (1816) den Italienern auseinander, daß sie ihr literarisches Heil im Schrifttum der germanischen Völker suchen sollten. Diese Mahnung erfuhr leidenschaftliche Abwehr und begeisterte Zustimmung.

Als Beispiel nordischer Gefühls- und Bilderwelt legte der Mailänder Berchet im nämlichen Jahre Bürgers „Lenore" und „Wilden Jäger" in Übersetzung vor. Derselbe Berchet war auch die Seele der Zeitschrift, deren blaue Blätter unter dem Namen „Der Vermittler" (*Conciliatore*) 1818 und 1819 das Programm des Romantizismus vertraten. Auch die Florentiner „Antologia" begrüßte sympathisch die Werke des Auslands, ohne aber das romantische Programm sich zu eigen zu machen.

Berchet und seine Mitarbeiter, zu denen auch Silvio Pellico gehört, verlangen die Abkehr von der griechisch-lateinischen Nachahmung und fordern statt der Philologendichtung mit heidnischen Allüren ein nationales (historisches), populäres, christliches Schrifttum, das im Zusammenhang mit dem Leben des Volkes eine soziale Mission erfüllen und deshalb sein Auge auf das befreiende Beispiel der Germanen, besonders der Deutschen, richten solle. „Laßt die alten Litaneien!" ruft Berchet, „laßt die Göttin Venus und ihre Jämmerlichkeiten! wärmt den alten Kohl nicht wieder auf!" Es ist eine Lehre der Befreiung, die sich vom Boden der Politik ins Land der Dichtung gerettet hat und in deren Refrain die politischen Untertöne immer mitklingen. Es gibt nicht nur die eine antike Dichtung, sagt der „Conciliatore"; es gibt der Poesien viele bei den Völkern der Erde. Diese mit sympathischer Lernbegier umfassen macht frei und gibt Einsicht und Kraft zur Schöpfung einer eigenen italienischen Literatur, die der Vorbote besserer Zeiten für unser armes Vaterland sein wird. Seien wir Kinder unserer Zeit!

Mit Recht erhoben deshalb die Männer des „Conciliatore“ den Anspruch, als gute Patrioten gelten zu dürfen, auch wenn sie auf das Schrifttum der verhaßten deutschen Herren hinwiesen. Sie erklärten, daß sie im Beispiel der individualistischen, germanischen Literatur eine Lehre literarischer Unabhängigkeit suchten, und daß sie jede direkte Nachahmung verwerfen. Die Verfolgung seitens Österreichs stempelte sie zu Liberalen. Das hinderte die Gegner nicht, die Romantiker vaterlandsfeindlicher und reaktionärer Gesinnung zu beschuldigen.

Der Streit drehte sich insbesondere um die Frage der Verwendung der heidnischen Mythologie. Foscolo, Leopardi verteidigten das poetische Recht der antiken mythologischen Tradition, und Monti verglich spöttisch die nordischen Gespenster der „Scuola boreale“ Bürgerscher Observanz mit den Göttern Griechenlands (1825). Der Klassizismus erklärte, freier und vornehmer zu sein: freier, weil er der katholisierenden Romantik gegenüber der alte Träger der Aufklärung war; vornehmer, weil seine aristokratische Form sich nicht an das Volk wandte (*L'arte per l'arte*).

Der Name „romantico“ selbst kam in Italien nicht zu allgemeiner und dauernder Geltung. Die Gegner verwendeten ihn ironisch im Sinne von nordischer Barbarei; die „Antologia“ sprach von „Überschwang in Gedanken und Worten“. Nur die entschiedensten Parteigänger führten ihn. So blieb ihm etwas Marktschreierisches, das Manzoni sehr wenig paßte. Er selbst nannte seine Richtung die „historisch-christliche“. Goethe, der dem Streiten aus der Ferne lernbegierig zusieht, meint, es erhelle deutlich, „daß unter diesem Namen (*romantico*) alles begriffen sei, was in der Gegenwart lebt und lebendig auf den Augenblick wirkt“.

A. Manzoni als Kritiker

Dazu gehörte, seit man ihn (1818) zu übersetzen begann, insbesondere auch Byron. Die Liebe, die Childe Harold Italien erklärte, fand begeisterte Erwiderung. 1821 wurde auch Scott übersetzt. Die Versnovelle gedieh auf ihrer Beider Spur.

Manzoni hatte fünf Lehrjahre in Paris verbracht (1805—1810) und seine literarischen Anschauungen dort in den Kreisen gebildet, die der feine Geist des trefflichen Fauriel belebte. Er verwirft nachdrücklich die Regel von den drei Einheiten; er lehnt die Nachahmung der antiken Formen und Erfindungen und besonders die heidnische Mythologie ab; aber sein ganzes Temperament war wenig romantisch. Seine maßvolle Art hat vielmehr etwas Klassisches. Die Shakespearesche Mischung von Tragik und Komik ist ihm unsympathisch; er empfindet hier als „buono e leal partigiano del Classicismo“. Mit der Zeit freilich hat er sich hier bekehrt, und V. Hugos Vorrede zu „Cromwell“ ist wohl an dieser Bekehrung nicht unbeteiligt. Schließlich bildete sich unter Rosminis Einfluß in Manzoni immer bestimmter die Lehre eines christlichen Realismus (*verismo*) aus, die das Wirkliche in seinem ganzen Umfange als Gegenstand der Kunst erklärt, da ja auch das Niedrige und Häßliche zu jener

göttlichen Weltordnung gehöre, deren wahrhaftige Darstellung Aufgabe des christlichen Künstlers sei. Der Künstler Manzoni ist in erster Linie Moralist. Sein Wort von der Dichtkunst, „die das Nützliche als Ziel, das Wahre als Gegenstand und das Interessante als Mittel" haben soll, charakterisiert ihn, auch wenn er es später fallen ließ. Aus der moralischen Idee des Christentums sprießt seine realistische Theorie, die sich schließlich so bestimmt gestaltet, daß der Verist Manzoni den historischen Roman als eine trügerische Verbindung von Geschichte und Fiktion verwirft und damit 1845 sein eigenes Kunstwerk, die „Promessi Sposi", verurteilt, das er zwanzig Jahre zuvor geschaffen hatte. Man freut sich des Mutes, mit dem der Sechzigjährige sich ausspricht; aber man sieht mit Bedauern, wie dieser Zwiespalt zwischen Theorie und Praxis seine Schöpferkraft früh gelähmt hat und wie unfruchtbar die neue Lehre des Realismus für ihn war, der nicht nur Balzac, sondern auch noch Zola erleben sollte — ohne mitzuschaffen.

Der Streit um die Schriftsprache.

Inmitten der literarischen Kämpfe nahm auch der Kampf um die Schriftsprache schärfere Formen an. Im Norden lehnten sich nicht nur die Romantiker gegen das Joch der florentinischen Trecentisten auf, das Mittel- und Süditalien geduldig trug. Als die Crusca sich weigerte, zusammen mit der mailändischen Akademie das italienische Nationalwörterbuch zu bearbeiten, das einst Cesarotti vorgeschlagen, holte Monti mit seiner berühmten „Proposta" (1817) zum wuchtigen Angriff gegen die Crusca und ihre Puristen aus. Perticari sekundierte im Namen Dantes. Italienisch nach freier Wortwahl des Schriftstellers, und nicht florentinisch nach dem Kodex des Trecento, sollte die Nationalsprache sein! Da trat Manzoni auf den Plan. Er hatte, kurz nachdem sein Roman erschienen war (1827), nach seinem eigenen Ausdruck es unternommen, die schmutzige Wäsche seiner Sprache im Arno waschen zu lassen. 1840 gab er die „Promessi Sposi" in einer Gestalt heraus, in welcher die ursprünglichen Lombardismen einer ziemlich systematischen, fast ängtlichen Toskanisierung unterworfen worden waren. Dabei legte Manzoni nicht die tote Sprache des Trecento, sondern die lingua parlata des gebildeten Florentiners zugrunde. Manzonis Vorgehen war getragen vom Gedanken der nationalen Einheit. Er formulierte ihn 1868 in der „Proposta manzoniana" für eine Staatskommission, die unter seinem Vorsitz in der neuen Hauptstadt Florenz tagte. Die Puristen erhoben Widerspruch im Namen der Kunst, die Anhänger Montis im Namen Italiens, die Linguisten, wie Ascoli, im Namen der Wissenschaft. Und diese behielten recht, denn eine Einheitssprache wird nicht durch Programm und Verordnung geschaffen, sondern sie wächst aus der gemeinsamen geistigen Tätigkeit einer Nation naturgemäß hervor. Italien hat sie in den letzten vierzig Jahren mächtig gefördert. Und diese Entwickelung zeigt, daß in der zukünftigen Einheitssprache des Landes das „Idioma gentile", das am Arno erklingt, die Führung behalten wird, ohne daß alle

Florentinismen des Lautes, der Formen und der Wendung im Lande herrschend zu sein brauchen, wie die Heißsporne der Partei es verlangen, die manzonischer sind als Manzoni. Das florentinische „*Noi si doventa omini*“ braucht das italienische „*noi diveniamo uomini*“ nicht zu verdrängen.

Das Phantom der sogenannten Sprachreinheit spielt in der literarischen Kritik des Landes noch heute eine Rolle, die ihm nicht gebührt. Es ist für die Sprache, nach der die Hand des Künstlers greift, besser, daß sie frei, als daß sie „rein“ sei. Die Kritik, die den Provinzialismus grundsätzlich verfolgt, ist steril und unkünstlerisch.

Der Geist des Romanticismo.

Die Zeit akuter Romantik ist in Italien viel kürzer als in Frankreich. 1830, als in Paris die Bewegung ihre höchsten Wellen schlug, war in Italien der Sturm längst vorüber. Er war ohnehin schwächer gewesen. Italien hat in der Romantik von neuem gezeigt, wie seine kräftigere antike Tradition — gestützt von der vaterländischen Geschichte, ihren sichtbaren Monumenten und der Sprache — als Bollwerk gegen nordische Einflüsse steht und wie sein rationalistischer Geist dem Überschwang abhold ist. Seinem Romanticismo fehlt überdies der ästhetische Katholizismus eines Chateaubriand; es fehlt seinem Gewebe aber auch der protestantische Einschlag der Frau von Staël. Ein patriotischer, praktischer Gegenwartszug gibt der italienischen Romantik ihre Eigenart. In der Politik erscheinen die Romantiker gegenüber der klassischen Verschwörungspartei Mazzinis als die Realpolitiker, welche, nach den Niederlagen jener, den Kampf um die Einheit zu glücklichem Ende führen.

Italien hat die Erschütterungen des militanten Katholizismus eines de Maistre und Lamennais nicht gekannt. Die Abwendung vom Individualismus und Naturalismus des 18. Jahrhunderts und die Rückkehr zur alleinseligmachenden Kirche vollzog sich stiller, wenn auch nicht weniger entschieden. Das zeigt das Beispiel Manzonis, der aus Paris als ein Bekehrter zurückkam und nicht nur seine Dichtung in den Dienst werktätigen Glaubens stellte, sondern mit der „Morale cattolica“ (1819) auch zu urbaner Polemik gegen das Aufklärertum griff. Und aus dem patriotischen Stürmer Pellico machte die Gefangenschaft einen demütigen und asketischen Christen, der auf Rat seines Beichtigers „Le mie prigione“ (1832) als frommes Erbauungsbuch schrieb. Daß der schlichte, leidenschaftslose Bericht dieses Märtyrers über die Qualen seiner zehnjährigen Kerkerhaft den Haß gegen die Fremdherrschaft mehr als irgend ein anderes Buch schürte, hatte nicht in seiner Absicht gelegen. Der Geist seines Buches atmet stille Ergebung.

Manzoni als Dichter

Mit dem 37. Jahre (1825) stellt Manzoni seine poetische Arbeit ein. Ihr Umfang ist nicht bedeutend: einige Lieder, zwei historische Trauerspiele und die „Promessi Sposi“. Weder als Lyriker noch als Dramatiker gehört er zu den Großen. Seine lyrische Stimmung fließt aus tiefer Frömmigkeit. Die festlichen Hymnen (*Inni sacri*) ergreifen als der schlichte,

wahre Ausdruck des Herzensglaubens; sie waren Tausenden aus der Seele gesungen. Auch seine eindrucksvolle Improvisation auf Napoleons Tod („Der 5. Mai“) oder der tragische Chorgesang auf das Sterben der Ermengarda sind Hymnen, in denen die friedenbringende Hand des Himmels sich auf die stürmischen Geschicke der Menschen senkt. Manzoni hat die Gestalt eines Condottiere des 15. Jahrhunderts („Der Graf Carmagnola“) und den Untergang der Langobardenmacht durch die Franken („Adelchi“, der Langobardenkönig) dramatisiert und damit Italien das epochemachende Beispiel des Shakespearschen historischen Dramas gegeben. Doch ist es ihm nicht gelungen, dem genau studierten geschichtlichen Ereignis dramatisches Leben einzuflößen. Es sind zwei Buchdramen entstanden, vornehm in Sprache und Gesinnung, aber durch historische Grundlage und moralische Absicht zu sehr gefesselt, als daß ihnen Bühnenerfolg beschieden gewesen wäre.

Fauriel veröffentlichte 1823 zu Paris eine Übersetzung dieser Trauerspiele Manzonis und fügte dessen französischen Brief gegen die dramatischen Einheiten, sowie Goethes ermunternde Kritik und Manzonis Dankschreiben an Goethe hinzu. Wie bezeichnend! Der literarische Prozeß der romantischen Dramatik wird in Paris geführt. Fauriel leitet die Verhandlungen in französischer Sprache und der Meister von Weimar wird als Zeuge angerufen.

Die *Promessi Sposi.*

Ein großes Kunstwerk schuf Manzoni mit den „Verlobten“, der einfachen Geschichte zweier dörflicher Liebesleute, Renzo und Lucia, deren Bund durch die Nachstellungen eines Schloßherrn bedroht, von einem furchtsamen Landpfarrer und einer verbrecherischen Signora unzureichend geschützt wird. Der Kampf um Lucia spielt sich auf dem historischen Hintergrunde der Jahre 1628—1631 ab, als die spanischen Herren die Lombardei bedrängten, als Kriegs- und Hungersnot das Land durchzogen und die Pest mit der Todesangst alle Feigheit und allen Heroismus entfesselte. Anders und glücklicher als in seinen Dramen verteilt hier Manzoni Geschichte und Dichtung. Nur zwei der handelnden Personen sind historisch, die zwei vornehmsten: der Kardinal Borromeo und die Signora de Leyva: so bewegt sich die erfundene Fabel frei im Sturme jener wilden Jahre. Um ihr Glauben zu verschaffen, stellt sich Manzoni, als hätte er sie in einer alten Chronik gefunden, und dieser Fiktion ist er in unübertrefflicher Meisterschaft gerecht geworden. Das behagliche Plaudern, die lehrhaften Digressionen und scherzhaften Zwischenbemerkungen, die ganze humorvolle Art eines Erzählers, der trotz aller Schrecken, von denen er berichten muß, weiß, daß der liebe Gott ja doch alles zum guten Ende geführt hat — diese schlichte, anschauliche Darstellungsweise eines gottesfürchtigen, aber auch weltverständigen Chronisten ist ganz Manzonis eigenste Art. Hier hat wirklich ein Künstler die Form gefunden, in der er sein Bestes geben konnte. Und mit wie reichem inneren Leben hat er diese Form zu erfüllen verstanden; wie

lebendig steht z. B. dieser Pfarrer Don Abbondio in seiner gutmütigen Schwäche vor uns! Freilich ist nicht das etwas hausbackene Liebespaar der Brennpunkt des Lebens: den Sturm der Liebe zu schildern, lehnt Manzoni aus sittlichen Bedenken ab. Solchen Sturmes gibt es nach seiner Meinung im Leben genug, der Dichter braucht ihn nicht noch künstlich zu erzeugen. Wer so denkt, der handelt wohl richtig, wenn er auf die Darstellung der Liebe verzichtet. Wenn hier das Schaffen Manzonis eine Lücke zeigt, so würde anderseits dieses Schaffen sicher nichts gewonnen haben, wenn er sich bemüht hätte, diese Lücke auszufüllen.

Das Beispiel Scotts hat Manzoni zum Roman gezogen und die zufällige Bekanntschaft mit einem historischen Dokument von 1627 auf den Stoff geführt. Lange Jahre arbeitete der Dichter an seinem Buche. Wir wissen heute, wie er änderte, umstellte und — kürzte. Nicht die Rhetorik, die seinem Wesen widerstrebte, aber das Plaudern bildete für ihn eine Gefahr. Er war ihrer bewußt und wir bewundern den Kunstverstand, mit dem er an sich selbst Kritik übte.

Gewiß hat Manzonis ängstliche Kunstlehre seinem Kunstschaffen enge Grenzen gezogen. Sie hat seine Dramatik der Bühne entfremdet, hat seiner Lyrik nur wenige hohe Flüge gestattet und hat das Lebensgebiet seines Romans beschränkt. Aber eine glückliche Fügung hat ihn für diesen Roman Stoff und Form finden lassen, die ihm erlaubte, sein großes, wenn auch gebundenes Können ganz zu betätigen und mit dem liebenswürdigen Kunstwerk zugleich das Beispiel künstlerischer Wahrhaftigkeit zu geben. Diese Tugend ist in hohem Maße am Erfolg des Kunstwerks beteiligt.

Manzonis Lyrik, seine Dramen, sein Roman machten Schule. Die Stimme des Patriotismus, die bei ihm nur diskret erklang, tönte laut und scharf aus den Werken seiner Mitstreber und Nachahmer. „Leier und Schwert“ könnten fast alle Liedersammlungen der Zeit überschrieben werden und mehr als einer dieser Sänger ist im Kampf ums Vaterland geblieben, wie jener G. Mameli, der das „Fratelli d'Italia“, das Sturmlied zum Jahre 1848, gesungen, oder der vielversprechende Ippolito Nievo. Das reichste Werk romantischer Lyrik hat G. Prati hinterlassen. Er ist ein hervorragendes Talent. Seine glänzenden Versnovellen, „Canti“, „Ballate“ bergen die ganze Welt der Romantik, Nord und Süd, V. Hugos Spanien, Bürgers Phantastik und Byrons Klage. Die Dichtu der Romantik

Es ergoß sich eine Flut von historischen Romanen, in welchen die ganze Geschichte Italiens in den Dienst des politischen Kampfes gestellt und zu leidenschaftlichen Angriffen *in tyrannos* benutzt ist. Ein bedeutendes Kunstwerk entsteht nicht; aber die Verfasser haben wie z. B. d'Azeglio im politischen Kampf auch ihre Person eingesetzt und so im Leben die Beispiele des Mutes gegeben, die sie in ihren Romanen erzählten.

Auch die Toskana trat allmählich in die Bewegung ein, sowohl das Florenz der gemessenen „Antologia“, des Capponi, Tommaseo, Niccolini,

als das Livorno des ungebärdigen „Indicatore Livornese", des Mazzini und Guerrazzi. Doch faßten die neoguelfischen Neigungen der katholisierenden lombardischen Romantik hier weniger Fuß. Man träumte von einer Einigung Italiens unter einem Monarchen auf Kosten des Papsttums. Der Klassiker Niccolini, den nicht künstlerische Überzeugung, sondern der Patriotismus zur Benutzung romantischer Formen führte, schrieb historische Trauerspiele, deren bedeutendste, wie „Arnaldo da Brescia" (1843), Buchdramen voll lyrischen Schwunges sind. Eine imponierende Gestalt ist der Dalmatiner Tommaseo, dessen origineller und umfassender Geist sich in unermüdlicher Arbeit mit den wogenden Ideen der Zeit beschäftigte. Von ihrem Widerstreit hin und her gezogen, hat er in eindrucksvoller Diktion, die von verhaltener Leidenschaft spricht, als Gelehrter und als Patriot an der moralischen und wissenschaftlichen Erziehung des italienischen Volkes gearbeitet und ihm und seiner dalmatischen Heimat schöne Lieder gesungen.

Bühnenwirksameres als die romantische Tragik bietet die Komödie. Das 19. Jahrhundert hatte vom 18. einerseits das weinerliche Lustspiel übernommen, dessen Sentimentalität nach französischen und deutschen Mustern gepflegt wurde; anderseits war ihm das Erbe Goldonis im heiteren Lustspiel zugefallen. Hier hat sich der römische Graf Giraud († 1834) im Sitten- und Charakterbild wirklich ausgezeichnet. Er hat gegen engherzige geistliche Erziehung den „Hofmeister in Nöten" (1807) geschrieben. Er hat im „Ehrenmann, der mit sich handelt" (*Il galantuomo per transazione*, 1832) einen richterlichen Tartüff mit großer Kraft und hervorragender Kunst gezeichnet. Das feige, korrupte Treiben munizipalen Lebens hat er mit der Schärfe Pasquinos in Satiren verspottet, deren lebhafter Stil und deren bewegte Kurzverse der akademisch zugeschnittenen Satire bisher fremd gewesen.

G. Giusti. Hierin fand er einen Schüler, der die Kunst des Lehrers weit übertraf: Giuseppe Giusti († 1850). Der Toskaner Giusti hat während eines Jahrzehnts über die Enge, den Kleinmut und die Heuchelei toskanischen und italienischen Lebens, über Fürsten, Adelige und Bürger die Geißel der Invektive geschwungen, daß ihr Sausen und Knallen auch die Trägen antrieb. Auf die Höhe seiner Kunst erhob er sich, als Lamartines und Anderer Spott über das „tote Italien" ihm sein zorniges „La terra dei morti" (1841) eingab und er den nahenden Dies irae seines Volkes verkündete. Und der so sein Italien nach außen stolz verteidigte, legte nun auch dessen Elend und Schwächen mit schlagendem Witz und ätzendem Spott bloß. Abscheu und Verachtung erfüllen seine Verse, so daß nach seinem eigenen Wort des Dichters Antlitz die Züge eines Menschen trägt, der über Schmutz dahinschreitet. Er schuf Bilder, z. B. der Stellenjägerei oder des politischen Charlatanismus, deren Gestalten zu wahren Typen geworden sind. Der Reichtum der toskanischen lingua parlata ist über diese „Scherzi" ausgegossen, was bisweilen bis zur Überfülle und Künstlichkeit geht. Die

Revolution von 1848, auf die seine Poesie hindrängte, fand ihn krank und enttäuschte ihn.

Giustis Kunst ist romantisch nach Form und Absicht. Er arbeitete an der nämlichen Aufgabe wie Manzoni. Das verband die beiden so verschiedenen Menschen, vermochte aber die tiefe innere Abneigung Manzonis nicht zu überbrücken.

Völlig abseits von Manzoni, von dem ihn die ganze Lebensanschauung trennt, steht Leopardi (1798—1837), der überhaupt ein Einsamer war. Leopardi. Dem hoffnungsfreudigen, versöhnlichen Optimismus Manzonis gegenüber, vertritt er den düstersten Pessimismus. Die philosophische Lyrik Leopardis bildet inhaltlich und formell den schärfsten Gegensatz zu den „Inni sacri". Leopardi ist Romantiker in dem überquellenden Subjektivismus, mit dem er die Seelennot gesteht, die in seinem mißgestalteten Körper wohnt. Frühreife Überempfindlichkeit, unbändiges Verlangen nach einem Ruhm, mit dem die Welt so oft auch dem Genie gegenüber geizt; frühe Enttäuschung durch das Leben und die Liebe nähren in ihm einen Weltschmerz, der nicht renommistisch sich gebärdet, wie bei Byron — den er nicht liebt —, sondern in tiefen und wahren Klagen sich ausspricht und deren Ironie keine Frivolität ist. Ihm, dem Kranken, dessen Liebe kein Weib erwidert, der nicht mehr an Ruhm noch an Tugend glaubt, der an Wissenschaft und Fortschritt verzweifelt, in dem auch die Vaterlandsliebe verdorrt und dem die Natur als böse erscheint — ihm hat sich die Erkenntnis, daß alles Leben Leiden ist, in ihrer ganzen Furchtbarkeit enthüllt wie dem kranken Pascal. Nur fehlt Leopardi der Glaube. Er ist Heide, gleich Vigny, an den er vielfach erinnert. Aus seinen klassischen Studien war ihm das Bild des Altertums, des alten Hellas, als des Landes seiner Sehnsucht geblieben. Zu ihm flüchtete er, um, nicht als autoritätsgläubiger Nachahmer sondern als Dichter und Denker, seine Lebensklage zu gestalten. Er wollte kein Kind seiner Zeit, sondern des Altertums sein — aber wie sehr zeigt, trotz dieser Abkehr, seine melancholische Gestalt moderne Haltung, moderne Züge! Er hat dies auch selbst anerkannt und in einem jener nachgelassenen „Pensieri" ausgesprochen, daß er die antike Naivetät verloren habe.

Noch stark rhetorisch sind seine jugendlichen Kanzonen (1818). Auch ist Petrarcas Vorbild deutlich erkennbar. Dann schwindet das übertriebene Pathos aus seiner Lyrik, die sich zu stolzer Einfachheit und auch metrisch zu freier Natürlichkeit entwickelt. Er findet für seinen Weltschmerz Lieder von höchster Schönheit und eine Prosa von einer Eleganz und Biegsamkeit der Form, in die sich, wie in ein schönes antikes Gewand, der Reichtum seiner Gedanken kleidet — auch jener „Pensieri", die er bei anderen, wie Larochefoucauld, entlehnt.

Die psychische Veranlagung, die seinen Geist zu düsterer Lebensauffassung drängte, fand in einer zwangreichen Erziehung und körperlicher Infirmität den Boden zu raschem Wachstum und voller Entfaltung.

Leopardi hat selbst nachdrücklich auf die körperliche Bedingtheit aller Lebenswerte hingewiesen. „Alles was das Leben edel und voll macht, hängt von der Vitalität des Leibes ab ... der Schwächliche ist weniger denn ein Kind ... das Leben ist nicht für ihn.“ Er hat damit deutlich ausgesprochen, daß die Krankheit, die ihn der Möglichkeit beraubte, am Leben handelnd teilzunehmen, ihn verdüstert. Sein Pessimismus ist der ungestillte Lebenshunger eines Unglücklichen, der zugleich ein tiefer Denker und ein großer Dichter war.

Aber es ist dem Menschen nicht gegeben, die Lehre des Pessimismus so zu vertiefen, daß kein belebender Hoffnungsstrahl mehr in ihr Düster fällt. So ist auch bei Leopardi die Lebensverneinung nicht rein destruktiv. Er hat nicht nur zerstört, er hat auch aufbauen helfen. Er hat für die Jugend und ihre beglückenden Illusionen, er hat für die Volksherrschaft und die soziale Arbeit beredte Worte und hat, im glücklichen Widerspruch zu seinen eigenen Zweifeln, seine Werke als Waffen im Kampf für sein Italien betrachtet.

Die Dialektpoesie.

Die Romantik ist von einem Aufschwung der Dialektpoesie begleitet, die eine Auflehnung gegen Feierlichkeit und Purismus bedeutet. Aus der Schar dieser munizipalen Poeten erheben sich zwei große Künstler: der Mailänder Porta († 1820) und der Römer Belli († 1863). Jener schildert das Volk, das im Schatten des Mailänder Doms lebt, leidet und genießt, Proletarier, Soldaten, Pfaffen, Nobili. Das menschlich Unvollkommene erfaßt er mit wunderbarem Auge, gestaltet es mit Schöpferhand und mit tiefem Humor in Augenblicksbildern und Versnovellen. Dieser herrliche Humor fehlt seinem Schüler Belli, diesem modernen Pasquino, der in elfter Stunde (1830—1847) dem päpstlichen Rom ein Denkmal ohnegleichen errichtet hat. In 2000 Sonetten bildet er ebensoviele Szenen römischen Lebens, zumeist Dialoge. Wir hören die Menschen des Trastevere plaudern, schelten, fluchen, spotten — wir hören das Leben des lärmenden Südens. Porta läßt uns schauen, Belli läßt uns hören: ihre verwandte und doch so verschiedene Kunst ist gleich fesselnd. Kein Dichter hat wie Belli mit solcher Meisterschaft bewegtes, lautes Menschenleben in die Enge des Sonetts gezwungen: heimatlichen Stoff in heimatliche Form. Er hat damit ein Beispiel gegeben, das ihm in Pascarella einen glücklichen Nachfolger geweckt hat.

Spanien und Portugal. Von England unterstützt hatten Spanien und Portugal in heldenmütigen Unabhängigkeitskriegen die politische Herrschaft Frankreichs abgeschüttelt. Aber trotz der Konstitution von 1812 hatten nicht Freiheit und Fortschritt den Lohn davon. Das restaurierte absolute Königtum diente auf der ganzen Halbinsel der Reaktion. Die politischen Wirren nahmen kein Ende; es war der Bürgerkrieg in Permanenz. Diese Kämpfe nahmen wie in Italien die besten Kräfte in Anspruch. Der Charakter der Literatur dieser Zeit, ja des ganzen Jahr-

hunderts, ist vorwiegend politisch. Die jungen Dichter beginnen damit, daß sie die Helden der Unabhängigkeitskämpfe, vor allen die *Heroes del dos de Mayo* (2. Mai 1808), besingen. Ihnen allen steht Kampf auf dem Schlachtfeld, Kerker, Exil bevor, und mancher ist aus diesen Fährlichkeiten später zu ruhmvoller politischer Laufbahn ins Vaterland zurück gekehrt.

Schwach nach außen, verlor das Königtum die Herrschaft über die weiten amerikanischen Kolonien; nach innen führte es ein Regiment des Schreckens. Die Intelligenz des Landes wurde verfolgt. Über die hoffnungslos erscheinenden Zustände gießt José de Larra († 1837) die Schale seiner Satire. Er ist ein großer literarischer Karikaturist, der mit erbarmungsloser Hellsichtigkeit die Misere um ihn her mustert und mit grimmigem Humor ihre charakteristischen Züge zu Papier bringt. Seine ganze Persönlichkeit ist ursprünglicher als P.-L. Courier; seine Rede bitterer, sein Stil weniger ziseliert aber von kräftigerer Kunst.

Demütig trug das Schrifttum das Joch des französischen Klassizismus, der gleichsam eine bourbonische Institution war. Die nationalen Formen der Literatur, Comedia und Romancero, galten als plebejisch und trivial und erschienen der Beachtung durch den Gebildeten unwert. Der Klassizismus und die Nationalliteratur

In der Hebung des Schatzes spanischer Epik ist das germanische und romanische Ausland Spanien selbst vorausgegangen, und weit herum im Ausland haben Romanzen und Calderóns Theater enthusiastische Bewunderung erregt zu einer Zeit, da sie im eigenen Lande in Mißachtung gefallen waren. Gewiß lenkten in Spanien so gut wie in Italien patriotische Männer in diesen schweren Zeiten die Blicke auf die ruhmreiche Vergangenheit des Landes zurück. Sie begegneten da großen Männern und einer reichen Kunstdichtung — aber keinem Dante, in dessen überragender Figur patriotisches und künstlerisches Sehnen hätte zusammenfließen können. Quintana zeigte (seit 1807) jene Männer in seinen „Españoles célebres“ auf und stellte diese Kunstpoesie in einer Anthologie zusammen — aber er selbst folgt in seiner Dichtung dauernd den Regeln der nämlichen Franzosen, deren politische Herrschaft er so leidenschaftlich bekämpft hatte. Künstlerisches und nationales Empfinden blieben völlig getrennt.

Die erste Sammlung wirklicher Volksromanzen gab 1815 Jakob Grimm heraus; nach ihm kommt Depping (1817), dessen Ausgabe ein „Español refugiado“, Salvá, zu London 1825 überarbeitete. Dann folgt der Spanier A. Durán dankbar diesen deutschen Spuren und, mit bescheidenen Sammlungen beginnend (1828), kommt er in 20jähriger Arbeit zum Nationalwerk seines „Romancero general“, das 2000 Romanzen birgt. Und in ähnlicher Weise gingen in der Hebung der Schätze des Theaters von Juan del Encina und Vicente bis Lope und Tirso Deutsche vor: der Hamburger Kaufmann Böhl de Faber, der in Cádiz seine Muße an literarische Studien wendete, deren Früchte er „seinen Freunden in Deutschland“

darbrachte (z. B. das *Teatro español anterior á Lope*, Hamburgo 1832) und E. Hartzenbusch, der aus der Tischlerwerkstatt seines Vaters den Weg zur Wissenschaft und zur Dichtung fand.

Um 1830, da Frankreich und Italien in geräuschvollen Kämpfen die klassizistischen Fesseln bereits abgeschüttelt hatten, war in Iberien noch alles still. Auch die klangvolle Stimme des Kubaners J. M. de Heredia († 1839) besingt die tropische Natur im Adagio des Klassizismus, etwa im Stile Millevoyes, dessen „Chute des feuilles" er übersetzt.

Der Einfluß des Auslands.

Wohl waren die „Pasiones del joven Werter" und Chateaubriands „Atala" seit 1803 übertragen; wohl brachte Böhl de Faber den Spaniern seit 1818 Schlegels dramaturgische Ideen zur Kenntnis und spann der treffliche Durán diese Gedanken weiter — dieser romantische Import trug keine künstlerische Frucht.

Die Regeneration ging von den Emigranten aus. Welche Erregungen, Gedanken und Wünsche das freiere Leben des Auslandes in diesen patriotischen Männern weckte, die die Reaktion ins Exil getrieben hatte, zeigen Zeitschriften, wie die „Mußestunden spanischer Emigranten", die 1824—1827 zu London erschienen. Wie entscheidend ein Aufenthalt im Ausland sein konnte, beweist um 1830 das Beispiel des Martínez de la Rosa, den Paris in kurzer Zeit aus einem Anhänger Boileaus und Luzáns zu einem Schüler V. Hugos und Dichter historischer Dramen machte.

In England hatte der Herzog von Rivas, Ángel de Saavedra, die Romanzen seiner Heimat bewundern lernen. Dort fand er auch in den epischen Dichtungen Scotts — den er den ritterlichen nennt — das Vorbild für die Behandlung sagenhafter Stoffe. Ihm folgend, baute er aus der Geschichte der Infanten von Lara ein strophisches Epos. In der Vorrede zollt er der englischen Literatur seinen bewundernden Dank. Dieses Heimwehgedicht „El moro expósito" (Das maurische Findelkind), dessen Strophen sich der alten epischen Assonanz bedienten, das in farbenreichen Bildern eine poetische Verklärung des heimatlichen Córdoba und eine Verherrlichung der alten Königstadt Burgos gab, erschien zu Paris 1834. Und zu dieser Glorifikation des nationalen Epenschatzes schrieb ein anderer Flüchtling, Alcalá Galiano, die Vorrede: das Manifest der spanischen Romantik. Er fordert zum literarischen Freiheitskampfe auf. Während die übrigen „Naciones cultas" bereits die Fesseln des „Clacisismo francés" abgeworfen, liege Spanien noch in Ketten.

Der Einzug der Romantik in Spanien.

Nach Ferdinands VII. Tod (1833) waren etwas hellere Tage gekommen. Den Versuchen, die Inquisition wieder einzuführen, wurde durch ihre endgültige Aufhebung ein Ende bereitet. Das „Ateneo" von Madrid wurde wieder geöffnet, dieser neutrale wissenschaftliche Salon, der den Gebildeten aller Parteien offensteht, dessen Diskussionen in der geistigen Entwickelung des Landes tiefe Spuren zurückgelassen haben und dessen Gastlichkeit der Fremde dankbar gedenkt. Die Amnestie öffnete 1834

den ausgewanderten Intellektuellen die Tore der Heimat. Mit ihnen zieht die Romantik in Spanien ein. So wirkte die politische Amnestie literarisch befreiend. Die Romantik ist in Spanien von Anfang an die Begleiterin des politischen Fortschritts gewesen.

Das Drama

Martínez brachte aus dem Exil seine „Conjuracion de Venecia“ (in Prosa) mit: venezianisches Mittelalter voll Farbe und Spannung, Lust und Grauen, dessen prahlerisches Leben das Madrider Theater (April 1834) mit brausendem Beifall erfüllt, während der Autor als Minister die Geschicke des Landes lenkt. Larra griff zur ritterlichen Welt und zur Verssprache Lopes de Vega und schrieb seinen „Macías“ mit Anklängen an Dumas. Den großen Sieg aber errang Saavedra. Vom Ruhm des „Moro expósito“ begleitet, kehrte er mit einem Drama „Don Álvaro“ aus Paris zurück, das er dort inmitten der rauschenden Erfolge der romantischen Dramen Hugos geschrieben hatte und in dem der Geist einer Novelle Mérimées lebt (*Les âmes du Purgatoire*). Es ist aus Vers und Prosa, aus Schriftsprache und Dialekt, aus leidenschaftlichem, schicksalsmächtigem Heroismus und realistischem Alltag kunstvoll gemischt. Der Zuschauer konnte sich an alter Ritterlichkeit atemlos begeistern und an heimatlichem Kleinleben heiter ergötzen. Das Stück entfesselte in Madrid (1835) einen Sturm des Enthusiasmus. Es ist dank seiner nationalen Qualitäten bis heute auf der Bühne geblieben, obwohl seinem effektvollen Leben die innere Wahrheit fehlt.

Gewiß war die Dramatik, die hier als flammender Protest gegen den Tragödienpomp auftrat, in Spanien nichts völlig Neues. Larra gab dieser Erkenntnis spöttischen Ausdruck, indem er das romantische Drama eine Entdeckung nannte, „die allen bisherigen Jahrhunderten unbekannt und den Kolumbussen des neunzehnten vorbehalten geblieben sei.“ Er wies dabei nicht nur auf die alte einheimische „Comedia“ hin, sondern auch auf die Melodramen nach Pixérécourts Art, deren Moritaten und Sentimentalitäten die Madrider Bühne längst von der Pariser bezogen hatte. Das romantische Drama bedeutet in Spanien eine Rückkehr zur alten nationalen Bühne, die auf dem Umweg über Pixérécourt und V. Hugo sich vollzog: die Handlung der alten Comedia wird auf fünf Akte ausgedehnt; ihr Dialog wird frei in Vers und Prosa gestaltet; ein schwungvoller Lyrismus stellt sich ein; die selbstbewußt gewordene Kunst hält auf Stil, erhebt den Anspruch auf geschichtliche Lokalfarbe und erstrebt wirkungsvolle Kontraste von Komik und Tragik. Ihr Liebling ist der Rebell, der mit titanenhafter Hybris gegen Sitte und Schicksal sich auflehnt. Abnorme Menschen und Fügungen sind ihre Welt: Sturm und Drang.

Es folgte Triumph auf Triumph. A. García Gutierrez bildet gleichsam aus dem Geiste der G. Sand das Leidenschaftsstück seines „Trovador“ (1836), aus dessen Intrige später Verdi seine Oper gestaltet. Hartzenbusch wußte das alte Thema der unglücklichen „Amantes de Teruel (1837) mit neuer — etwas rührseliger — Poesie zu verklären. Zárate be-

geisterte im nämlichen Jahre durch die Schrecklichkeiten seines „Carlos II.", eines effektreichen historischen Zerrbilds. Wie viele sind gleich Zárate in solche Übertreibungen verfallen und haben vor einem beifallslustigen Publikum die Romantik in zügelloser Freiheit, in Blut und Schauder gesucht. Ihre marktschreierische Kunst hat viel dazu beigetragen, daß das romantische Theater der Bühne heute fremder geworden ist als die alte Comedia.

Das Lustspiel.

Die Erneuerer des Dramas sind auch die Reformatoren des Lustspiels: Hartzenbusch, dessen Literaturkunde Spanien so viel verdankt und besonders der fruchtbare Bretón de los Herreros († 1873). Von Moratíns Beispiel ausgehend, der in Spanien herrschte wie Goldoni in Italien, befreite sich Bretón von dessen sprachlichen und technischen Fesseln. Seine hastige Produktion tut wohl seiner Tiefe Eintrag, läßt ihn aber nicht eigentlich nachlässig werden. Sein dramatischer Instinkt leitet ihn sicher. Die natürliche Anmut seiner Verssprache und die Fülle seiner heiteren Einfälle bleiben ihm treu. Humorvoll mustert er die bürgerliche Welt, in deren Mitte er lebt, und läßt mit dem Strahl des Witzes auch den Strahl der Poesie auf sie fallen. So erneut er gelegentlich die Intrigenkomödie Tirsos und Calderóns. Seine lehrhafte Art ist echt spanisch: der Zug humoristischer Unterweisung eignet dem spanischen Schrifttum. Noch heute lebt Bretón auf der Bühne.

Der Anteil, den das Ausland an der Erneuerung der spanischen Dramatik hat, spricht sich auch darin aus, daß diese Dramatiker wie Bretón, zugleich Übersetzer sind.

Die Prosa.

Auch die Prosaliteratur, der Essay und die Erzählung, beziehen, trotz der glorreichen nationalen Tradition, ihre Vorbilder aus dem Ausland. Das Beispiel jener satirischen Bilder aus den Pariser Sitten, das Jouy 1812 unter dem Namen des „Hermite de la Chaussée d'Antin" gab — und nicht der Vorgang von Guevaras „Hinkendem Teufel" — weckt die „Escenas matritenses", die Mesonero Romanos während dreißig Jahren (1832—1862) in liebenswürdiger Plauderei fortsetzt und die „Escenas andaluzas", in denen Estébanez Calderón, genannt „El Solitario", sein „weites, reiches, tapferes, schöpferisches, nahrhaftes, anmaßendes und machtvolles Andalusien" malerisch aber etwas preziös schildert.

Spanien hat auch W. Scott, dem Sänger des Königs Don Rodrigo, und G. Sand reichlich nachgeahmt. Diese Nachahmung hat kein Kunstwerk geschaffen. Saavedras „Moro expósito", Espronceda „Pelayo" haben schöne, ja glanzvolle Einzelbilder. Den historischen Romanen, den lyrischen Erzählungen fehlte jede Glaubhaftigkeit.

Die Lyrik.

Den Chor der romantischen Lyriker führt Espronceda, der in einem ruhelosen Dasein, das ihn mit 20 Jahren auch auf die Barrikaden der Pariser Julirevolution führte, sich früh verzehrte († 1842). Um sein Leben hat sich, nicht ohne sein Zutun, eine Legende gebildet. Literarische Schulung fand er in England, das ihm die düsteren Stimmungen Ossians und

für Dichtung und Wahrheit seines Lebens Byron als Vorbild bot, und in Frankreich, wo Hugos bilderreiches Pathos und Mussets prahlerische Sinnlichkeit seiner Neigung entsprachen. Goethes Faust, Tirsos und Byrons Don Juan ziehen ihn an; er baut an ihrer Welt und ihren Figuren weiter, bald zart und kunstvoll, bald in orgiastischer Übertreibung. Aus Saint-Simonistischen Stimmungen geht sein „Bettler“ *(Mendigo)* hervor. Espronceda ist der geborene Rebell. Was er seinen „Pirata“ — Byrons Corsaren! — singen läßt: „Mein Gesetz ist Kraft und Sturm“ *(Mi ley la fuerza y el viento)*, das gilt von seinem eigenen zügellosen Wesen, das seine kurze Bahn mit Trümmern besäet hat, — Trümmern von Dichtungen, Lebensstellungen, Liebe und Freundschaften. Übermäßige Subjektivität macht ihn zur künstlerischen Gestaltung seiner erzählenden und dramatischen Werke unfähig. Er ist Lyriker. Im Pathos weiß er sich noch weniger zu beherrschen als Hugo. Aber inmitten des Pathos finden sich, ein Geschenk glücklicher Stunden eines großen Dichters, Lieder der Klage, der Empörung, der Enttäuschung, deren herrliche Sprache und deren Macht bezaubern. Der neue Ton, den er angeschlagen, und das Beispiel der Romantiker des Auslands zog viele Talente an, in denen eine stark deklamatorische Art hervortritt. Sympathisch klingt die Stimme des melancholischen E. Gil y Carrasco, der 1846 zu Berlin gestorben ist. Von den Dichterinnen der Schule mag Gertrudis Gómez de Avellaneda genannt werden, eine Cubanerin, die sich in Spanien nach den glücklichen Gefilden zurücksehnt, über welche „die tropische Sonne ihre Schätze“ ausgießt. Sie verbindet glücklich die lyrische Inspiration der Romantik mit der Fülle klassischer Form.

Die portugiesische Romantik

Noch später als Spanien trat Portugal in die romantische Bewegung ein. Der Klassizismus und die heimische Arkadia beherrschten die Literatur bis zum Schluß der dreißiger Jahre. Auch in Portugal ist der Klassizismus die literarische Begleitform der Reaktion und singt die Romantik dem Volke das Lied der Freiheit und des Nationalbewußtseins. Und auch hier wird dieses Lied vom Emigranten angestimmt, der in der Fremde den Wert der einheimischen Dichtung kennen lernte. In Paris erscheint 1826—1834 der „Parnaso lusitano“, zu dessen altem Liederschatz Almeida Garrett (1799—1854) die historische Skizze lieferte. Dieser Garrett hat in wechselvollen Schicksalen mit dem Schwert, mit Leier und Bühne, mit dem Wort des Historikers und des Parlamentariers für die Erweckung seines Landes gestritten. In Frankreich und England besingt er heimwehvoll den Nationalpoeten „Camoes“ (1825), gestaltet er patriotische Vergangenheit zu einer politischen Novelle („Donna Branca“ 1826), deren Vorrede ein romantisches Programm ist, erneut er heimatliche Volkslieder in dem reizenden Romanzenkranz „Adozinda“. In der Heimat schreibt er einen historischen Roman, schenkt er als Generalintendant dem Lissaboner Theater historische Dramen von großer Wirkung (1838—1847), in welchen Bilder des alten Portugal lebensvoll („Der Schwertfeger von Santarem“)

oder mit überquellendem Lyrismus („Frei Luiz de Sousa") dargestellt werden. In romantischen „Wanderungen" offenbart er die Poesie seines Landes, der alten Baudenkmäler, der ewig jungen Natur, des Volkslebens. Wir sehen ihn die Hand an eine Übersetzung des „Faust" legen. Mit allen Glocken hat dieser liebenswürdige Dichter sein Volk zur neuen poetischen Andacht in der gotischen Kathedrale des Romanticismo zusammenberufen. Der fromme Herculano ließ dazu, nach Lamennais, die „Voz do propheta" und die „Harpa do crente" (Die Harfe des Gläubigen 1838) erschallen und gab mit seiner Zeitschrift „O Panorama" das literarische Erbauungsbuch. Als Quinet 1843 Lissabon besuchte, da erkannte er hoffnungsvoll in der schlummernden Stadt — „wo nur einer sich bewegt: der Tajo" — die Anzeichen dieser literarischen Erweckung. Die Hoffnung sollte sich nicht erfüllen: das Lied, das die romantische Gemeinde Garretts und Herculanos vielstimmig intonierte, war kein wirklich portugiesisches — es blieb ein französisches Lied. Portugal vertauschte einfach den importierten Klassizismus mit einer importierten Romantik. Ein lebensvoller nationaler Einklang, zu dem Garrett das Beispiel gegeben, stellte sich nicht ein.

Seit der Unabhängigkeitserklärung (1822) löste Brasilien auch seine literarischen Beziehungen zu Portugal; aber es ging den nämlichen Weg. Magelhães' Gedichtsammlung „Suspiros e saudades" (Seufzer und Sehnen) sind dafür bezeichnend. Sie sind in Frankreich und Italien entstanden; sie erschienen 1836 zu Paris und zeigen deutlich den Einfluß Lamartines. Die Musen des heidnischen Parnasses werden verabschiedet; Gott, die Natur und die Heimat sollen den Poeten inspirieren. Andere folgen Hugo, Musset und, gleich diesen, auch Byron. Die Romantik lehrt die Bedeutung der Lokalfarbe und führt zur Heimatkunst, die sich gerne in langen epischen Gebilden äußert. „Brasilianas" nennt Porto Alegre seine Naturschilderungen (1845). „Romance brasileiro" betiteln andere ihre nach Sand oder Balzac gestalteten Romane. Die innere Abhängigkeit vom französischen Vorbild ist auch bei den Dramen brasilianischen Stoffes nicht zu verkennen. So hat auch diese Literatur sich von dem konventionellen rhetorischen Element, das in der Nachahmung liegt und das der Brasilianer in nativistischem Wortreichtum amplifiziert, nicht hinreichend zu befreien vermocht. Sie ist auch bis heute nicht eigentlich national geworden trotz der Heimatliebe, die sie belebt, trotz des tropischen Lebens, das sie so üppig schildert und trotz der sinnlich-träumerischen Stimmung *(Saudades)*, die ihren besten Schöpfungen eigen ist.

J. Zorilla. Die Romantik der iberischen Halbinsel erscheint in der Figur des José Zorilla (1817—1893) zusammengefaßt, der 1837 am Grabe Larras zum erstenmal seine dichterische Stimme erhob. Er ist Lyriker, Epiker und Dramatiker und assimiliert in seiner umfassenden Kunst die importierte Romantik mit dem Geiste des ritterlichen und rechtgläubigen Spanien. Damit hat er für Jahrzehnte sein Land entzückt, das ihn dankbar im Alter unterstützt und den Siebzigjährigen zu Granada gekrönt hat. Von der

Byronschen Stimmung seiner Lyrik kommt er später zu gläubiger Buße. In seinen Verslegenden läßt er die Sagen seiner Heimat glänzend auferstehen. Stoffe der alten Comedia verjüngt er mit großer dramatischer Kraft. Er will der Troubadour sein, der seinem Lande, das über Trümmern weint, ein Lied alten Ruhmes und neuen Trostes singt: „Fern von mir die lockende Geschichte fremder Länder und unheiligen Glaubens: meine Stimme, mein Herz und mein Geist singen die Glorie meines Vaterlandes... auf den Flügeln einer feurigen Dichtung erstrebte ich keinen anderen Lorbeer als — ein Lächeln meines süßen Spaniens.“ „La leyenda del Cid“ hat er in reichen Farben um dieses Lächeln seiner „dulce España“ ausgeführt — er hat auch die Legende von der Pförtnerin („Margarita la tornera“) lieblich auf Goldgrund gemalt. Das Drama des Juan de la Hoz vom „Bauern Juan Pascual“ hat er in „Schuster und König“ umgebildet und es mit modernen Aspirationen erfüllt. Den „Burlador de Sevilla“ läßt er in seinem „Don Juan Tenorio“, zu dem ihm A. Dumas' „Don Juan Marana“ den Weg wies, in phantastischer Weise zum reuigen Büßer werden. Das Stück wird noch heute alljährlich am Allerseelentag auf allen Bühnen des Landes gespielt: es ist der romantische Bußtag Spaniens.

Zorilla ist hastig in seiner Ausführung. Er ist eine Art Improvisator wie so viele große Talente des Südens. Die Psychologie seiner Dramen ist schwach. Der Verpflanzung ins Ausland halten sie nicht stand. Aber mit der Resonanz des gläubigen Patriotismus übt sein musikalisches Dichterwerk wahren Zauber. Es ist die romantische Verkörperung des Nationalgefühls. Darin ist er dem kosmopolitischen Espronceda überlegen. —

Rückblick auf die Romantik

Nachdem das 18. Jahrhundert den literarischen Kosmopolitismus vorbereitet hatte, hat sich aus den schweren politischen Konvulsionen um die Jahrhundertwende die eigentliche Romantik erhoben. Die vorübergehende oder dauernde Entwurzelung, welche die Stürme der Revolution und des Kaiserreiches so vielen Landeskindern der Romania gebracht, führte zu neuem literarischem Wachstum. Europa war mit verschlagenen Romanen übersäet. Es ist bezeichnend, daß gerade die kräftigsten Förderer der Romantik solche Entwurzelte gewesen sind: Chateaubriand und Frau von Staël, Villers und Stendhal, Foscolo und Manzoni, Saavedra, Espronceda, Garrett. Dabei sind die literarischen Vorkämpfer der südlichen Romania zugleich auch politische Freiheitskämpfer und Märtyrer des nationalen Gedankens.

Es lohnt sich, hier noch einmal hervorzuheben, in welchem Maße Frankreich auch in der Romantik die Führerin — in welchem Maße sein Paris die Hauptstadt der Romania geblieben ist. Die französischen Dichter Millevoye, Lamartine, Hugo, Musset dienten den südlichen Poeten als Vorbild. Französische Übersetzungen erschlossen Italien und Hispanien germanisches Schrifttum. In Paris wurde Manzoni gebildet und als Dramatiker legalisiert. Dort erschien seit 1826 Garretts „Parnaso lusitano“ und „Donna Branca“, 1834 Galianos spanisches Manifest, 1836

Magelhães brasilische „Saudades“. Paris war die zweite Heimat derer, die im Dienste des neuen literarischen Geistes stritten.

Von Nordfrankreich aus verpflanzte sich die literarische Bewegung der Romantik wie eine Welle durch die Romania dahin. Überall fegte sie den aus dem 17. Jahrhundert stammenden, baufälligen Klassizismus weg: in Italien, Spanien und Portugal. Überallhin trug sie die Materialien einer neuen Dichtung, die ursprünglich aus germanischen Landen stammten, die aber in ihren Formen die kunstvolle Hand der Franzosen verrieten. Mit ungleicher Künstlerschaft griffen die südlichen Romanen nach diesem Material. Den Portugiesen fehlte die Kraft, es eigenartig zu gestalten: sie blieben die Schüler der Franzosen. Die beiden anderen Völker aber assimilierten es ihrer eigenen nationalen Kunst: die Italiener ihrem einheimischen Klassizismus, die Spanier ihrer bodenständigen Romantik, dort Leopardi, hier Zorilla.

Die Romantik hat nicht nur unvergängliche Werke lyrischer Inspiration hinterlassen, sondern auch eine neue fruchtbare Art der literarischen Kritik und damit auch der Literaturgeschichte geschaffen. Es ist jene Kritik, die Goethe die produktive genannt hat, jene Kritik, die ein Kunstwerk nicht nach exoterischen Mustern schulmeisterlich zensiert, sondern die ohne Voreingenommenheit das Kunstwerk von innen heraus, nach Vorsatz und Ausführung des Künstlers, sympathisch — Goethe sagt: liebevoll — zu verstehen versucht als eine individuelle, wenn auch geschichtlich bedingte Schöpfung. Die Romantik hat, indem sie die „Weltliteratur“ heraufführte, für uns die Grenzen des Reiches der Schönheit in Vergangenheit und Gegenwart erweitert. Sie hat damit auch den Horizont der Kritik erweitert und die Fundamente dieser Kritik vertieft.

Danach ist das literarische Denkmal für den Kritiker ein ästhetisches und ein geschichtliches Problem. Der Kritiker soll dieses Denkmal ohne vorgefaßte Meinung der Schule oder der Partei als ein Werk der Kunst, das sein Lebensgesetz — die Verwirklichung des Schönen — in sich selbst trägt, naiv auf sich wirken lassen und in seinem Urteile widerspiegeln; er soll aber auch die gegenwärtigen oder vergangenen Kulturverhältnisse und die geschichtlichen Abhängigkeiten studieren, aus deren Mitte der Künstler und sein Werk sich erheben. Er soll Historiker sein.

So hat die Romantik mit der neuen literarischen Kritik auch eine Blüte der historischen, besonders der philologischen Studien gebracht. Die romanische Philologie insbesondere ist eine Schöpfung der Romantik.

Das psychologische Problem eines literarischen Denkmals ist für den Kritiker immer zugleich ein ästhetisches und ein entwickelungsgeschichtliches. Historische Forschung und ästhetische Würdigung sollen sich in der Weise harmonisch verbinden, daß diese sich auf der breiten Basis jener erhebt.

Daß entwicklungsgeschichtliche Fundamentierung und künstlerische Beurteilung zusammengehören, ist eine Erkenntnis, die seit der Romantik

Gemeingut geworden ist. In der verschiedenen Bemessung der beiden Anteile drückt sich die Verschiedenheit der literarhistorischen Schulen aus, der mehr historischen und der mehr ästhetischen. Jede der beiden Richtungen hat ihre eigenen Gefahren zu meiden: jene den geistlosen Historismus und diese die schöngeistige Phrase.

II. Die Zeit nach 1850. Die Wissenschaft und ihr künstlerischer Begleiter, der Naturalismus, lösen die Romantik ab. Diese Ablösung hatte sich langsam vorbereitet. Ihr Nahen hatte längst die einen mit sehnsuchtsvoller Freude und die anderen mit Abneigung erfüllt. Zur Zeit da Renan jubelnd das „Avenir de la science" verkündete, spottete der alternde S. Pellico in seinen „französischen Briefen" (1849) der wachsenden gelehrten Produktion, mit deren Büchern man bald Häuser bauen und Straßen pflastern könne: „*on habitera dans la science, on marchera dans la science et on se couchera sur la science.*" Darwins Lehre krönte den Gedanken einer Entwickelung der organischen Welt, der seit hundert Jahren die Denker beschäftigte und popularisierte ihn. Die Descendenztheorie wurde zu einer Stütze jener Religion der natürlichen Wissenschaft, deren Systematiker A. Comte gewesen. Diese Wissenschaft vollendete die Zerstörung des alten anthropozentrischen Weltbildes, welche die Aufklärung des XVIII. Jahrhunderts begonnen hatte. Sie erschien als die große Erlöserin: „*la science*, sagt Juliette Adam um 1860 in ihren Memoiren, *était pour nous la Science!*" Sie sollte ein neues Aufklärungszeitalter heraufführen, das die Menschen in einem großen Reiche des Friedens vereinigte. Der demokratische Gedanke machte große Fortschritte. Er verband sich mit der neuen Wissenschaft, die den alten Aristokratien feindlich ist; aber er fand in ihr auch einen Regulator, da sie neue Aristokratien schafft. Im Dienste dieser Göttin Science bildete sich dann ein Schrifttum, das die Botschaft der neuen naturalistischen Lebenskunde künstlerisch zu gestalten suchte. Der Naturalismus ist die Kunstform der Aufklärung. Unerschrocken machte er sich anheischig, in ihrem Geiste die Probleme des Daseins zu lösen. Er erstritt sich eine machtvolle Herrschaft. Aber der alte „sentimentalische" Geist der Romantik revoltierte gegen die „naive Dichtung" des Naturalismus. Sein Weltreich kam zu Fall und noch dauert der Kampf der Diadochen um das große Erbe. „Größe und Niedergang des Naturalismus" könnte dieser Abschnitt überschrieben werden.

Frankreich. Mit der Romantik schwand in Frankreich die Germanophilie. Die Niederlage, die das Jahr 1848 dem Liberalismus gebracht, bedeutete in Deutschland auch eine Niederlage des Frankophilentums. Der Zauber war auf beiden Seiten geschwunden. Die Errichtung eines zweiten napoleonischen Kaiserreiches erschien wie eine Drohung. Man beobachtete sich neugierig und mißtrauisch. Aber die literarischen Beziehungen der beiden Länder hörten nicht auf, auch wenn sie fortan etwas weniger stürmisch waren. Heines Einfluß wird eigentlich erst jetzt mächtig; die

deutsche Philosophie fand jenseits des Rheines aufmerksame Schüler. Juliette Adam erzählt, wie um 1860 ihr Vater sie zwang, „Kraft und Stoff" zu studieren und an den Verfasser zu schreiben und wie ihr Gaston Paris die Antworten Büchners übersetzte. Und der alte Sainte-Beuve schreibt 1867: „*Cette connaissance d'Outre-Rhin et de tout ce qui s'y passe est de plus en plus indispensable et c'est être manchot dans les choses de l'esprit que d'en être privé.*" Auch der Krieg von 1870 führte keinen dauernden Abbruch der geistigen Beziehungen herbei. Die junge *Revue critique* fuhr fort, im Geiste wahrer Wissenschaftlichkeit über die Arbeiten der deutschen Forschung zu referieren. „*L'attention et l'étude chez nous se portent en ce moment vers l'Allemagne*", sagt E. Schérer 1872 zu Beginn seiner Studie über Goethe. Und welch tiefen Einfluß hat Deutschland seither auf Frankreichs Geistesleben, seine Wissenschaft, seine Schule, seine Musik geübt; wie hat es, zusammen mit den nordischen Ländern, auf seine literarische Kunst gewirkt. Aber wieviel hat Deutschland dabei selbst von Frankreich zurückempfangen. Beide Länder haben sich darob bereichert nach dem schönen Worte der Frau von Staël: „*On se trouvera donc bien en tout pays d'accueillir les pensées étrangères; car dans ce genre l'hospitalité fait la fortune de celui qui reçoit.*" —

Der neue Geist der Wissenschaft hielt nirgends stürmischeren Einzug als in Frankreich.

Das „Jahrhundert der Naturwissenschaften" hatte Voltaire um 1750 seine Epoche benannt — hundert Jahre später würde er das Zeitalter nicht anders überschrieben haben. Diderot hatte um 1750 die induktive Methode als die Befreierin und das Experiment als ihre siegreiche Waffe gepriesen — hundert Jahre später inaugurierte die experimentelle Methode eine neue, glanzvolle Epoche wissenschaftlicher Arbeit, indem sie aus dem Laboratorium des Chemikers in den Arbeitsraum des Klinikers und des Biologen übertragen und auf die Erforschung der Lebensvorgänge angewandt wurde. Cl. Bernards *Introduction à la médecine expérimentale*, 1865, setzte die Geister der „Intellektuellen" in lebhafte Bewegung. Begierig vernahm man Kunde um Kunde von neuen Entdeckungen auf dem Gebiete der Physiologie und der Psychologie. Ernste Forschung und wissenschaftliche Neugier führten dazu, daß man den Lebensmechanismus hauptsächlich in seinen Störungen, seinen pathologischen Äußerungen studierte. Abnormität und Krankheit, der Erblichbelastete, der Phthisiker und der Irre fesselten das Interesse und traten als Lebenszeugen in den Vordergrund. Ein ungeheures Material experimenteller Tatsachen aus Laboratorium und Klinik kam zusammen. Es verbreitete manches Licht über die Geheimnisse der Lebensvorgänge; aber es führte auch zur Überschätzung der Methode und zu voreiligen Schlüssen. Begeisterte Forscher und enthusiastische Laien ergingen sich in kühnen Versprechungen und übertriebenen Hoffnungen. Die neue Wissenschaft schuf sich auch eine Metaphysik (Monismus), die selbst als Wissenschaft ausgegeben wurde,

obwohl sie doch nur ein Glaube ist. Und wie die „Eglise philosophique" des 18. Jahrhunderts in der Herrschaft der natürlichen Vernunft und der natürlichen Moral das zukünftige Glück der Menschheit sah, so versprach die neue „Eglise scientifique" der Intellektuellen, die Menschheit mit einer experimentell begründeten wissenschaftlichen Ethik zum Glück zu führen.

Durch all die Jahrzehnte erschallte der Preis der erhebenden und beglückenden Macht wissenschaftlicher Lebensbetrachtung. Es klingt wie ein Echo jener „Esquisse" des unabsehbaren Fortschrittes der Menschheit, welche Condorcet hundert Jahre zuvor geschrieben. *Le triomphe universel de la science arrivera à assurer aux hommes le maximum possible de bonheur et de moralité*, versichert Berthelot 1895 — nicht anders sprach 1795 Condorcet vom Fortschritt der Wissenschaft, der die Menschheit besser machen werde, denn „*la nature lie par une chaîne indissoluble, la vérité, le bonheur, et la moralité*".

Diese Interessen, diese Stimmungen, dieser Glaube erfüllten die geistige Arbeit auf allen Gebieten, auch die künstlerische. *Scientifique, expérimental*, wurden zum Schlagwort wie einst *philosophique*. Es entstand eine *politique scientifique* und ein *roman expérimental*. Nirgends haben die Propheten und Künstler des neuen Glaubens begeisterter gesprochen als in Frankreich. Mit den Propheten Renan und Berthelot wetteifern die Dichter wie Zola. Die Franzosen sind auch für diese moderne Aufklärung die literarischen Vulgarisatoren geworden.

Aber nicht alle Blütenträume der wissenschaftlichen Arbeit reiften. So erschien die Wissenschaft kompromittiert, während doch nur einzelne ihrer Vertreter den Mund zu voll genommen hatten. In der „Eglise scientifique" kam es zu einer Krisis und die Dissidenten verkündeten, daß sie bankerott sei. Aber die so sprachen, zeigten in ihrem geistigen Habitus selbst ganz unverkennbar die naturwissenschaftliche Neigung der Zeit, der kritische Fechter Brunetière ebensogut wie der literarische Elegant Bourget.

Als 1868 die Staatsgewalt gegen den experimentellen Unterricht der Universitäten angerufen wurde, sprach Sainte-Beuve († 1869) im Senat zugunsten der Methode naturwissenschaftlicher Forschung, die für die Menschheit eine moralische Hygiene bedeute. Er, der einst Medizin studiert, übte selbst diese induktive Methode in seiner literarhistorischen Arbeit. Er wandte sie an eine umfassende Durchforschung des ganzen Individuums in allen der Beobachtung zugänglichen Lebensäußerungen und dabei kam ihm zustatten, daß er viel Weltverstand besaß und selbst Poet war. Er sucht in und hinter der literarischen Schöpfung deren Autor, mit dessen Leben und Persönlichkeit er die Schöpfung unzertrennlich verbindet. Er gibt als der Erste eine Biologie der literarischen Schöpfung. Mit unstillbarer Wißbegier geht er dem charakteristischen Detail nach, sammelt er tausend kleine Lebensblüten und analysiert sie gleich dem Botaniker. Sainte-Beuve

Schmiegsam, von keinem System gefesselt, reiht er seit 1849 in einem halben Hundert Bänden Lebensbild an Lebensbild, eine reiche Geschichte des französischen Geistes, eine Kulturgeschichte in Monographien. Über Port-Royal veröffentlicht er eine psychologische Studie von reichster Lebensfülle und jenem Lebensverständnis, welches das Buch auch Andersdenkenden lieb macht. Er ist überzeugt, daß die führenden Kräfte der Menschheit im Individuum liegen. Das Goethewort: „Wir lieben nur das Individuelle" hätte Sainte-Beuves Motto sein können. Taine, der bewundernd von seinen Schilderungen spricht, wird diese Detailforschung in den Dienst seines Systems stellen, das Sainte-Beuve ablehnte. Aus der Biologie literarischer Schöpfungen wird Taine eine Biologie der Literatur machen.

Taine. H. Taine (1828–1893) ist seit 1850 von starken deutschen Anregungen (Hegel) ausgegangen. „Die Deutschen sind für uns, was zur Zeit Voltaires England für Frankreich gewesen ist; ich finde bei ihnen, dem *monde infini d'outre-Rhin*, Gedanken, die ein ganzes Jahrhundert bestreiten." Aber schon ehe das Kriegsjahr ihn ungerecht macht, hat ihn deutsche Art doch immer fremdartig angemutet. Englisch stand ihm näher. Er steht unter dem Einfluß Carlyles, Mills, Buckles. Er bewundert Shakespeare, aber auch Rembrandt, Goethes Faust und deutsche Lyrik. Corneille und Racine sind ihm zu farblos und zu rhetorisch. Der Überschwang der Romantik, besonders Hugo, war ihm zuwider. Die deutsche Prosa schätzt er gering. Ihr gegenüber hat er als französische Qualitäten nachdrücklich bezeichnet: Die Beobachtung des lebendigen Details und der bewegten Persönlichkeit (*portraits psychologiques*), die Gabe der Klassifikation (Klarheit) und das Talent der oratorischen Darstellung (Schönheit). Er fügt hinzu: *ma forme d'esprit est française et latine.* So ist er denn ein unermüdlicher Sammler charakteristischen Details geworden, das er systematisch klassifiziert und formschön darstellt. Seiner aristokratischen Denkernatur war die Wendung der Zeit zur Demokratie unsympathisch. Er verabscheut Rousseau. Seine akademische Laufbahn scheiterte früh an klerikaler Opposition. Mit Renan teilte er sich in die Angriffe der Kirche. Er sah im Klerikalismus den größten Feind. Obschon völlig unkirchlich und pantheistisch gesinnt, ging er nicht zum kirchenfeindlichen Radikalismus über, sondern schloß sich äußerlich dem Protestantismus an. Im Kampf gegen die katholische Reaktion sind in Frankreich auch sonst vielfach protestantische Zusammenhänge und Sympathien zu erkennen (Michelet, Quinet). Taine selbst sah im Protestantismus das Ideal einer Landeskirche — „*mais le protestantisme est contre la nature du Français*". Er glaubt an „l'avenir de la Science", an die erlösende Rolle der voraussetzungslosen Wissenschaft, welche die Tatsachen ohne Leidenschaft konstatiert und erklärt. Seine wundervollen Naturschilderungen verraten tiefere Sympathie als seine Menschenschilderungen.

Schon als Student kommt er zur Überzeugung, daß die Geschichtsschreibung erneuert und nach naturwissenschaftlichen Gesichtspunkten

dargestellt werden müsse, „damit sie über die Meinungen und Handlungen der Menschen die nämliche Autorität gewinne, die in medizinischen Dingen gegenwärtig die Physiologie hat". Er betrachtet es als seine Aufgabe *„de faire de l'histoire une science en lui donnant comme au monde organique une anatomie et une physiologie"*. Auch das geschichtliche Geschehen unterliege Gesetzen und zeige *d'admirables nécessités*. So seziert er gleich einem Anatomen den Menschen der Vergangenheit und erkennt in ihm einen geistigen Organismus, der physiologisch (*race*), örtlich (*milieu*) und zeitlich (*moment*) bedingt wird. Diese Kräfte: Rasse (d. h. Volkstum, nationale Inzucht), Milieu, Moment, werden für ihn fast zu mythischen Persönlichkeiten, welche die literarischen Geschicke lenken, der Künstlerindividualität das Gepräge geben und die Abfolge der Geistesperioden bestimmen. Diese biomechanische Auffassung (*physiologie morale*) führt er nun mit der Schärfe und Eindringlichkeit eines überlegenen Geistes, aber mit ungleicher Konsequenz, in seinen historischen und philosophischen Arbeiten durch: in seinem Buch über Lafontaines Fabeln (1853), über die Geschichte der englischen Literatur, über die Philosophie der Kunst, über die Intelligenz und über die „Origines de la France contemporaine", zu welchem — unvollendeten — Werke ihn die Katastrophe des Jahres 1870 führte, in dem Augenblicke, da er ein Buch über Deutschland vorbereitete.

In diesem Taine begrüßt Zola 1866 den Künstler nach seinem Herzen, der kühl im methodischen Aufbau aber innerlich bewegt bei der Ausführung ist, der allen starken Lebensäußerungen nachgeht und besonders *la bête dans l'homme* suche. Taine aber lehnte jene Romankunst ab, die den Anspruch erhebt, auf wissenschaftlicher Dokumentation zu beruhen und spricht schon 1862 aus Anlaß von Flaubert von einer degenerierten Literatur, die gewaltsam auf das Gebiet der Wissenschaft und — mit der Ausmalung des physischen Details (*vision du détail physique*) — auf das Gebiet der Malerei hinübergezerrt werde.

Die Aufgabe der Literaturgeschichte hat Taine dahin bestimmt, daß hinter dem literarischen Denkmal die geistige Struktur des Individuums, ja einer ganzen Nation und einer ganzen Epoche zu erkennen und so diese Denkmäler als die feinsten Zeugnisse für die Psychologie eines Volkes zu begreifen und zu benutzen seien. Taine hat eine ausgesprochene Geringschätzung nicht für die Gelehrsamkeit überhaupt, aber für die geduldige Kleinarbeit des Philologen. Unermüdlich sammelt auch er das Detail der historischen Fakta, wie Sainte-Beuve; aber ungeduldig schweift sein Auge vom Detail in die Fernen des Systems. Er ist gleich Montesquieu, an den er in so vielem erinnert und auf den er sich beruft, dem Detail gegenüber unkritisch und ungenau. Er beeilt sich, die Masse der Tatsachen auf eine einfache Formel zu bringen. In seinem geradlinigen Streben nach Klarheit ist er ein genialer Vertreter jenes Simplismus, der dem gallischen Denken eignet. Er hat ein Werk von impo-

nierender Einheitlichkeit geschaffen, das die Disziplinierung des Willens auf der Stirn trägt. Mensch und Denker sind aus einem Guß. Der geschichtliche Wert seiner „Origines de la France contemporaine" ist nicht nur deshalb vergänglich, weil Taine zu sorglos in der Sammlung des Materials und zu eilig in seinen Verallgemeinerungen ist, sondern besonders auch deshalb, weil sein Simplismus — so wenig er es Wort haben will — im Dienst von politischen Theorien steht. Seine Darstellung der Revolutionstrilogie *(ancien régime, révolution, régime nouveau)* ist leidenschaftlich voreingenommen, vom Standpunkt eines Politikers aus geschrieben, der im Volke nur die Bestie und in der Demokratie nur die rohe Auflösung alter, bewährter Ordnungen sieht. Indem Taine von diesem Standpunkt aus das Bild der revolutionären Wirren in grellen Farben malt, hat er zwar manche Legende jakobinischen Heldentums zerstört, aber die wahre Geschichte der Revolution zu schreiben hat er der Zukunft überlassen.

Niemand hat mehr als Taine die Anwendung des Positivismus auf das historische Denken verbreitet. Er hat auch die Schulphilosophie des Eklektizismus in energischem Kampfe zu Fall gebracht. Er hat in hohem Maße auch das Kunstschaffen beeinflußt. In Stendhal hat er den Menschenbildner, in Sainte-Beuve den Menschenschilderer par excellence gesehen.

Neben der machtvollen Synthese Taines, hinter deren Abstraktionen die Züge des historischen Individuums verblassen, sind indessen die Bücher nicht verschwunden, welche Individuen, „Führende Geister", darstellen: neben der materialistischen Geschichtsauffassung verschwindet die heroistische nicht. In seiner „Critique scientifique" erklärt Hennequin (1889) ausdrücklich, daß er einen Weg einschlage, der dem Taines entgegengesetzt sei. Die Bedeutung der mächtigen Persönlichkeit möchte er ins Licht setzen und statt dem ungewissen Einfluß nachzugehen, den das Milieu auf einen Künstler habe, will er vielmehr den großen Einfluß aufweisen, den der Künstler auf seine zeitgenössische Umwelt übe. Dazu scheinen ihm vor allen die ausländischen Dichter geeignet, die Frankreich zu den Seinen gemacht habe (*Écrivains francisés:* Dickens, Heine, Poe, Tolstoi). Ihn interessieren *„ces mouvements d'agrégation des masses autour de l'homme qui sait se révéler leur maître"*, besonders wenn sie nationale Schranken überwinden. Und in den Dienst seiner „ästhopsychologischen" Analysen stellt er die Ergebnisse und die technische Sprache der modernen Psychologie und Psychopathologie. Man fühlt wie Medizin und Physiologie ihre Hand nach dem Gebiete der Literaturgeschichte ausstrecken.

Eine Systematik der positivistischen Versuche, literarhistorisches Geschehen zu interpretieren, gibt zu Ende des Jahrhunderts G. Renard (*La méthode scientifique de l'histoire littéraire,* 1900).

G. Paris. Taines Freund, Gaston Paris († 1903) teilte seine Auffassung von der Aufgabe der Geschichte und von dem Wert der Literaturdenkmäler

für die historische Psychologie; aber er verband sie mit der geduldigsten Kleinarbeit des Forschers und mit der tiefsten menschlichen Sympathie. So hat er, harmonischer als Taine, kritische Sorgfalt und künstlerische Darstellung vereinigt. Nirgends tut bei diesem großen Gelehrten die herrliche Form dem Geiste der Wissenschaft Eintrag. Seine Arbeiten erscheinen als die Blüte geschichtlicher Darstellung. Daß sie sich auf die Kultur des Mittelalters beschränken, hat freilich ihrer Wirkung engere Grenzen gezogen. Frankreich hat für sein mittelalterliches Werden noch heute wenig Interesse und der Gebildete lenkt nur selten seinen Blick über „le grand siècle“ zurück bis zur „Barbarei“ der Capetinger.

Bei allen Zeitgenossen ist Taines Einfluß erkennbar. Der junge Bourget z. B. übt „naturalistische“ Kritik. Er stellt in seinen „Essais de psychologie contemporaine“ (1883) die Schriftsteller nicht um ihrer selbst willen dar, sondern als Zeugen zeitgenössischer Stimmungen und Strömungen und will seinen Versuchen über Baudelaire und Taine, Amiel und Turgeniew nur „ein Bild der sozialen Tendenzen der Literatur unter dem zweiten Kaiserreich“ geben. Seine psychologische Feinarbeit hat eine Vorliebe für das Pathologische.

E. Renan (1825–92) ist des nämlichen positivistischen Geistes Kind, Renan.
wie Taine, und wie dieser hat er der Welt das Beispiel der Überzeugungstreue gegeben: seinem stolzen Worte „es ist einem Gelehrten nicht gestattet, sich mit den Folgen seiner Forschung zu beschäftigen“, hat er auch dann nachgelebt, wenn diese Folgen seine materielle Existenz erschütterten. Im einzelnen aber stimmt er mit Taine wenig überein. Der geschmeidige und gesellige Künstler Renan bildet eine Ergänzung, aber auch einen Gegensatz zu dem starren, einsamen Systematiker Taine. Im Positivisten Renan lebt noch etwas vom alten Sinn der Romantik und seinem wissenschaftlichen Habitus hat die geistliche Erziehung ihren Stempel aufgedrückt. Aus Doktrin und Leben seiner trefflichen Lehrer im Priesterseminar, von denen er als ein Ungläubiger doch ohne Groll (1845) schied, hat Renan dreierlei mit ins Säkulum hinausgenommen:

Einmal hat er für den naiven Glauben, den er selbst verloren, eine Poetenliebe bewahrt und eine Zärtlichkeit für die behalten, die dieses Glaubens noch fähig waren. Der Mann, der Bücher von unversöhnlicher Forschung geschrieben hat, war kein Antiklerikaler. „*Ma vie est toujours gouvernée par une foi que je n'ai plus*“, sagt er selbst. Sein Kopf ist mit einer außer Dienst gesetzten Kathedrale verglichen worden.

Dann hat er etwas Priesterliches behalten, das sich ausspricht in der Macht seines Bekennertums, in seiner Wertschätzung des inneren Lebens und der sittlichen Interessen, sowie in der Art, wie er sein Leben zu einem schönen Beispiel der Weisheit und Wahrheitsliebe gestaltete. An den geistlichen Beruf erinnert auch die Mischung von Würde und humorvoller Vertraulichkeit, die bei ihm manches Mißverständnis verschuldete. Es klingt durch Renans Leben wie Kirchenglocken, aber auch der

Schellenklang des Schalks ist vernehmbar. Man weiß ja, wie Kathedralen auch profanen Schmuck tragen und wie an ihren Pfeilern und Chorstühlen allerlei weltliches Figurenwerk sein neckisches Wesen treibt.

Endlich führte ihn das schulmäßige Studium des Hebräischen zur orientalischen Philologie und lieferte ihm das wissenschaftliche Rüstzeug des Spezialisten, den eine unstillbare Neigung dazu trieb, den Ursprüngen jener Glaubenslehren nachzugehen, deren Fesseln er abgeworfen hatte.

Im Seminar hatte Renan die Bekanntschaft mit der deutschen Exegese gemacht: sie hat seinen Glauben erschüttert. Jetzt lernt er die Naturwissenschaften kennen und auf sie baut er seine Weltanschauung. Nun wird er auch ein Schüler der vergleichenden Sprachforschung und dringt noch tiefer in die Geheimnisse des Orients ein. So ward er, nachdem ihm sein „neuer Glaube" das „Avenir de la Science" (1848) diktiert hatte, zum Geschichtsschreiber der religiösen Kultur, die das Abendland einst vom Orient überkommen hat. Er schrieb eine Geschichte des Volkes Israel und der Ursprünge des Christentums bis auf Marc Aurel in einem Dutzend Bänden (1863–1893). Über diese Dinge hatten die Gebildeten Frankreichs bisher nur das vernommen, was die Theologen ihnen mitzuteilen für gut gefunden. Hier wagte zum erstenmal ein Historiker das Wort zu ergreifen. Und er begann nicht mit Israel, sondern, in media re, mit der Person Jesu, die ein Aufenthalt in Palästina vor seinen Augen aufsteigen ließ. Die „Vie de Jésus" (1863) machte ungeheueres Aufsehen. Ein Sturm durchbrauste das Land wie zwei Jahrhunderte zuvor aus Anlaß der „Lettres provinciales" Pascals, der auch in Reservatgebiete der Hierarchie eingebrochen war. Der Laie Pascal brachte einst Fragen der theologischen Moral, Renan jetzt Fragen des Glaubens vor das Forum des großen Publikums. Pascal maß jene an der Norm christlicher Sittenlehre, Renan diese mit dem Maße historischer Forschung. Er kannte D. Fr. Strauß' „Leben Jesu" von 1835, das mit nüchterner Kritik, ein negatives Buch, für Theologen geschrieben war. Renan schrieb für die Gebildeten, auch ein Buch der Kritik, doch ein positives Buch, das aus den Trümmern der alten Legende einen neuen irdischen Jesus zu bilden versuchte, voller Sympathie, mit tiefer psychologischer Erfassung, inmitten wunderbarer Naturschilderungen und in einer Sprache von eitel Wohllaut. Strauß' „Leben Jesu" war ein wissenschaftliches Ereignis und bildet einen Wendepunkt der theologischen Forschung. Renans „Vie de Jésus" ist kein Markstein der Forschung, aber ein literarisches Ereignis. Und es ist bezeichnend, daß ihm die erste Volksausgabe des Straußschen Buches folgte (1864).

Auch in der Geschichte des Urchristentums, deren Bände sich nun anschließen, vereinigt Renan Tatsachen und Vermutungen, historische Berichte und Legenden zu einem künstlerischen Ganzen, immer darauf bedacht, aufzubauen und zu einer Synthese zu kommen, deren große Züge der Wahrheit entsprechen, wenn auch das Detail unsicher bleibe.

Dem Detail selbst mißtraut er. Er rät, daß man zu den meisten seiner Sätze sich ein *peut-être* hinzuzudenken habe. So ist er in den Ruf eines Skeptikers gekommen, während er doch bloß ein vorsichtiger Forscher ist. Er arbeitet, sagt Harnack von ihm, „mit allen Mitteln der historischen Wissenschaft". Er ist der Überlieferung gegenüber kritisch wie ein Forscher und im Aufbau kühn wie ein Künstler. Die Plastizität des überlieferten Materials reizt seine Künstlerhand zu lebensvoller Formung. So wird seine Kritik schöpferisch. Solche Darstellungsweise hat ihre Gefahren, da bei ihr gefühlsmäßige Abschätzungen hervorragend beteiligt sind — er nennt sie „*des raisons de sentiment qui ne s'imposent pas*". Diese Gefahren treten besonders in der ältesten „Histoire du peuple d'Israel" hervor, wo die Überlieferung mehr als anderswo unsicher und lückenhaft ist.

Wenn die erschreckten Gläubigen Renan einen „sceptique" schalten, weil er an der Heiligen Schrift historische Kritik übte, so nannten ihn ängstliche Gelehrte einen „dilettante", weil sie an der künstlerischen Form seiner kühnen Synthese Anstoß nahmen. Die einen schalten den Forscher, die anderen den Künstler. Am Künstlertum Renans vermißte der Historismus das schwerfällige Spezialistentum, das zur Philologie zu gehören schien. Diese geschmeidige Gestaltungskraft, die, feinfühlig und intelligent, entfernte Zivilisationen nachzubilden unternahm; diese universelle Neugier, die sich den verschiedensten Arbeitsgebieten zuwandte und den verschiedensten Gedanken Gastfreundschaft gewährte, wurde halb geringschätzig, halb neidisch als „dilettantisme" bezeichnet. Aber Renan, der Professor der semitischen Philologie am Collège de France, der Gründer und Leiter des Corpus inscriptionum semiticarum, der Mann, der für die „Histoire littéraire de la France" einen Band über die französischen Rabbiner des 14. Jahrhunderts geschrieben hat, ist kein Dilettant! Hat er zwar wie die Könige gebaut, so hat er auch mit den Kärrnern zusammen die geduldigste philologische Kleinarbeit geleistet.

Den Forschungswert dieser Renanschen Synthesen mag der Fachmann beurteilen. Ihre literarische Meisterschaft ist unbestritten und ihre kulturelle Bedeutung tiefgreifend. Die geschichtliche Macht des Christentums hat keinen mächtigeren Künder gefunden als Renan. Seine Bücher haben die Aufmerksamkeit der Gebildeten von der Frage der Wahrheit der Dogmen zur Frage ihrer entwickelungsgeschichtlichen Gestaltung hinübergelenkt und damit die Lehre vom menschlichen Ursprung und von der Relativität der religiösen Anschauungen verbreitet. Renan hat bei den Gebildeten Frankreichs die religionsgeschichtlichen Interessen geweckt und seinem Einflusse ist es zuzuschreiben, wenn heute die Religionsgeschichte einen guten Teil der Religion dieser Gebildeten ausmacht.

Ein fertiges philosophisches System hat Renan nicht besessen. Er ist ein Wahrheitsucher und „dieses Suchen führt zum Schein des Wankelmuts", sagt er einmal selbst. Alles ist bei ihm im Fluß; Plato würde ihn,

wie den Heraklit, einen ῥέοντα genannt haben. Nicht in der amoralischen Natur, sondern in der Geschichte sucht Renan Gott. Gott ist in der unwiderstehlichen Kraft, welche die Menschheit auf dem Wege zur Vervollkommnung vorwärts drängt; er ist in unserem Gewissen; er ist das geheimnisvolle Ende der Welt. Renans Positivismus hat einen sieghaften idealistischen Zug.

Die Wendung der Zeit zur Demokratie widerstrebt auch Renans aristokratischer Natur. Er war ein politischer Utopist. Schließlich hat auch dieser Utopist mit der Republik seinen Frieden gemacht. Sein Verhältnis zu Deutschland erlitt durch den Krieg eine schwere Erschütterung. Aber schon 1879 schreibt er einem deutschen Freund: „*la collaboration de la France et de l'Allemagne, ma plus vieille illusion de jeunesse, redevient la conviction de mon âge mûr . . . Oui, sans nous, vous serez solitaires, et vous aurez les défauts de l'homme solitaire . . . et sans vous, notre œuvre serait maigre, insuffisante*".

Renans ganze Liebe gilt der Wissenschaft, der uneigennützigen Erforschung der Wahrheit, von deren siegreicher Macht er überzeugt ist. Sie schafft Tugend und Freude. Der Mann, der mit Rührung auf die gläubige Vergangenheit der Menschheit blickt, sieht mit Begeisterung in ihre wissenschaftliche Zukunft. Die Gegenwart begleitete er mit klugen Aufsätzen. Eifrig beteiligt er sich nach 1870 an der Regenerationsarbeit.

Renans Sprache ist klassisch in ihrer Einfachheit und Klarheit. Sie bedarf des Neologismus nicht. Aber sie ist ganz modern in ihrer Biegsamkeit und ihrem Mangel an Rhetorik. Renan spricht immer zur Sache und bringt der Form nie das Opfer des Gedankens. Der Zauber seiner Persönlichkeit lebt in dieser Sprache weiter. Dieser Mann mit der leuchtenden Intelligenz und der wärmenden Herzensgüte ist ein großer Charmeur geblieben.

Gewiß hat seine Kritik des Christentums den Oberflächlichen das Spotten über religiöse Dinge erleichtert: er hat ihnen eben nicht zugleich sein eigenes religiöses Empfinden mitteilen können. Den Ernsten und Lernbegierigen aber hat er die große Lehre von der versöhnenden Wirkung des geschichtlichen Verstehens gegeben. Er hat ihnen gezeigt, wie mit dem Lohne tieferer Einsicht dem Forscher der Lohn innerer Beruhigung zufällt, wie aus dem Bekenner ein Erkenner wird und angesichts der Erkenntnis großer gesetzmäßiger Entwickelungsvorgänge die Leidenschaft entzaubert zusammensinkt.

Ohne Zweifel hat das Beispiel dieser einzigartigen Persönlichkeit mit ihrer Mischung von Forschung und Künstlertum, von Positivismus und Metaphysik, von Glaubenslosigkeit und Frömmigkeit, mit ihrer Verbindung von Geschmeidigkeit und Kraft, von Milde und Unversöhnlichkeit auf Viele verwirrend gewirkt. Viele bekannten sich zu ihm, die nur die Schwächen seiner Vorzüge besaßen. Die wurden die bloßen Dilettanten der souveränen Kunst ihres Meisters.

Heiterkeit der Seele soll nach Renan die Begleiterin der Lebensarbeit sein: „*faisons notre œuvre en chantant*". Er schreibt aus Freude und Sympathie heraus. Darin ist er Taine überlegen. Renan hat in seiner „Histoire des origines du christianisme" ein Werk der Sympathie geschrieben, Taine in seinen „Origines de la France contemporaine" ein Werk der Abneigung. Auch wenn ihre Kunst gleich groß wäre, so würde jenes Werk dieses überdauern.

Drei Bretonen: Chateaubriand, Lamennais, Renan, haben im Laufe des Jahrhunderts tief in das religiöse Leben Frankreichs eingegriffen und ihre Bücher gehören zu den größten Erfolgen der Neuzeit: „Le Génie du Christianisme" 1812, der „Essai sur l'indifférence" 1817 und die „Vie de Jésus" 1863. Das erste stellt den Katholizismus durch die Poesie wieder her, schafft ein ästhetisches Christentum und macht aus ihm die Quelle einer neuen literarischen Kunst. Das zweite restauriert den Katholizismus durch den Glauben und macht aus ihm ein praktisches Christentum, eine treibende Macht in der entstehenden Demokratie. Renan aber sieht in diesem Christentum eine historische Erscheinung, deren lebendige und verehrungswürdige Kraft der Vergangenheit angehöre. Ihn trennt von den anderen der Wandel eines halben Jahrhunderts, das den Positivismus Comtes gebracht hatte.

Brunetière.

Dieser Positivismus ist der breite Boden, auf dem die führenden Männer der Zeit stehen, auch die, welche nachher wieder zur Kirche zurückgekehrt sind und an deren Spitze die eindrucksvolle Gestalt Brunetières († 1906) schreitet. Brunetière ist ein Mann des autoritären 17. Jahrhunderts, der sich in die Zeit Darwins und Taines verirrt hat. Sein geistiger Habitus erinnert an Bossuet, in welchem er den großen Hüter der Tradition und den größten Schriftsteller seines Landes verehrt. Diesen geistigen Habitus durchdringen langsam aber nachdrücklich die Bildungselemente der Neuzeit: die der historischen Forschung und der naturwissenschaftlichen Erkenntnis. So entsteht in Brunetière eine naturalistische Geschichtsauffassung, die er als Literarhistoriker und Kritiker autoritär vorträgt. Er spricht mit großer Sicherheit und seine unelegante, fast gewalttätige Diktion atmet Kampfeslust.

Er möchte in dem französischen Schrifttum, das sich immer mehr von seiner klassischen Vergangenheit emanzipiert, die Einheit der Tradition wieder zu Ehren bringen und zu diesem Zwecke eine literarische Kritik begründen, welche imstande wäre eine sichere Führerin auf dem Wege dieser Disziplinierung zu sein.

Brunetière haßt den Individualismus der „opinions particulières" und verlangt die Wiederherstellung der Autorität der „opinions générales" — nicht nur auf dem Gebiete der Literatur, sondern auf allen Lebensgebieten. Als Ursache des moralischen Bürgerkrieges, der sein Land in den neunziger Jahren verheerte, betrachtete er die Anmaßlichkeit des Individualismus. Ostentativ bekannte er sich zur Autorität der römischen

Kirche, bedauernd, daß sein Bossuet einst als Gallikaner gegen Rom gesprochen hatte. Brunetières Ultramontanismus ist ein rein bürgerliches Bekenntnis, ähnlichen Verhältnissen entsprungen wie einst das Bekenntnis Montaignes. In den Schriften (*Discours de combat*), in denen Brunetière als ein moderner Scholastiker für die kirchlichen Dogmen kämpft, herrscht weniger religiöse Stimmung als in den Büchern, mit denen Renan wider den Glauben stritt.

Als Feind des Individualismus verwirft Brunetière die subjektive Poesie und stellt die dichterischen Schöpfungen am höchsten, in denen die Persönlichkeit des Autors zurücktritt. Als ein Mann, der die staatserhaltende Macht über alles stellt, verlangt er von der Literatur in erster Linie sozialen Wert. Er bekämpft das *l'art pour l'art*, und ohne seine Ansicht in ein Schlagwort zu prägen, vertritt er die Auffassung des *l'art pour la vie*. Die Kunst existiere nicht für sich allein und wenn sie auch nicht für etwas anderes da sei, so sei sie doch mit anderem da. Wer schreibt, sagt Brunetière einmal, legt sich eine soziale Funktion bei und übernimmt eine moralische Verantwortung (*„il prend charge d'âmes"*).

Aufs nachdrücklichste bemühte er sich, die literarische Kritik dem Einfluß des Individualismus zu entziehen und sie auf objektive Grundlagen aufzubauen. Er will sie wissenschaftlich gestalten, wenn er auch den Namen *science* für sie ablehnt. Diese Grundlage findet er einerseits in den literarischen Meisterwerken des 17. Jahrhunderts und anderseits in der modernen Wissenschaft. Jene Werke liefern ihm die Norm seines ästhetisch-moralischen Urteils; diese Wissenschaft liefert ihm die Methode des Aufbaues. Hier setzt er die Arbeit des Systematikers Taine fort, insofern auch er bei der zeitgenössischen naturgeschichtlichen Forschung neue literaturgeschichtliche Einsicht sucht. Zugleich aber bekämpft er Taine in wesentlichen Punkten: Taine vernachlässige ob der kulturhistorischen die künstlerische Seite der literarischen Werke; seine Kritik begnüge sich, die Bedingtheiten der Werke zu konstatieren, statt zugleich Werturteile in usum scriptorum zu fällen und sich damit Autorität zu sichern; seine Theorie des Einflusses von *race*, *milieu* und *moment* vermenge ungleichwertige Faktoren und verkenne die schöpferische Bedeutung des genialen Individuums. Ein völlig neues Licht falle auf das literarische Geschehen durch Darwins Lehre von der Entstehung der Arten und durch ihre Ausgestaltung in Häckels Schöpfungsgeschichte. Denn auch in der Literatur gebe es Arten — er nennt sie aber nicht *espèces*, sondern fährt fort von *genres littéraires* zu sprechen — wie in der Natur: Lyrik, Tragödie, Roman usw., und diese literarischen Spezies entstehen, wachsen, bilden sich um, und in ihrem Leben offenbare sich die natürliche Zuchtwahl wie bei den physischen Organismen.

1889 begann Brunetière mit dem Bande „L'évolution de la Critique depuis la renaissance" eine Darstellung der neueren französischen Literatur gemäß seiner neuen Lehre. Aber das Gebäude dieses literarischen

Darwinismus ist Fragment geblieben. Die bewegten Zeitläufte gestatteten dem militanten Leiter der „Revue des deux mondes“ nicht, das Werk durchzuführen — oder sollte es an den eigenen inneren Schwierigkeiten gescheitert sein? Denn die Theorie von den literarischen Spezies ist eine bloße naturwissenschaftliche Metapher. Die darauf gebaute Biologie (*„les genres se fatiguent, ils s'épuisent, se méconnaissent, meurent“*) ist ein Mythus und alle Beredsamkeit des unerschrockenen Mythologen würde ihr kein wirkliches Leben verliehen haben. Er tat den literarischen Tatsachen Gewalt an, um sie in sein Schema zu zwingen.

So krankt Brunetières historisches Werk. Trotzdem ist es von großer Bedeutung, nicht nur in jenen umfangreichen Teilen, die bereits vor seiner Theorie der literarischen Spezies (1889) erschienen waren. Wenn jemand auf neuen Pfaden, mögen es auch Irrwege sein, altes Gelände durchschreitet, so wird er neue An- und Ausblicke finden. Davon sind Brunetières Bücher voll. Sie säen Anregungen. Ist er kein guter Führer, so ist er doch ein kenntnis- und ideenreicher Begleiter. Seine Information ist sehr umfassend, wenn auch für die Behandlung der ausländischen Literaturen nicht ausreichend. Die Metapher von der natürlichen Auslese hat ihn dazu geführt, die Rolle, die das auserlesene Individuum in der Geschichte spielt, ins Licht zu setzen. Die Evolutionstheorie hat sein Auge für die Erkenntnis historischer Zusammenhänge und seinen Sinn für streng chronologisches Vorgehen geschärft Er hat wirklich entwickelungsgeschichtlichen Blick und mit diesem Blick hat er die Bedeutung von Übergangsepochen erkannt, deren formende Arbeit bisher wenig beachtet geblieben war. So hat die literarhistorische Forschung durch Brunetière viel Förderung erfahren. Hier hat er unvergängliche Spuren zurückgelassen.

Und die *critique littéraire?* Gewiß fällt aus aller geschichtlichen Betrachtung Licht auch auf das zeitgenössische Schaffen, und ist der, dessen Blick entwickelungsgeschichtlich geschult ist, auch imstande, tiefer in das Wesen der Kunstübung der Gegenwart einzudringen und das Amt eines Kritikers mit besonderem Nachdruck zu üben. So auch Brunetière. Und unzweifelhaft hat er dadurch, daß er die Künstler an ihre Verantwortlichkeit erinnerte und ihr Schaffen mit dem Maße einer sozialen Funktion maß, Gutes gewirkt. Wie der Ruf eines willensstarken Asketen ertönt seine Stimme in einer Zeit überschäumender Schaffenswillkür. Um aber dieser Zeit wirklich eine führende Kritik zu schenken, dazu war er selbst zu unkünstlerisch und zu unfrei. Er ist an die gebundene Kunst des 17. Jahrhunderts gefesselt, was für ihn auch eine Einbuße an historischer Einsicht bedeutet: so steht er dem Mittelalter verständnislos gegenüber und ist gegen das 18. Jahrhundert ungerecht.

Endlich ist Brunetières Anspruch, eine objektive Kritik zu schaffen, überhaupt unerfüllbar. Das ist ein Gedanke des 17. Jahrhunderts. Brunetière verwechselt objektiv mit autoritär. Niemand redet häufiger als er

in der ersten Person und sagt: *je crois*. Niemand spricht subjektiver, selbstherrlicher als er. Aber ebenso selbstherrlich ist das Schaffen des genialen Künstlers und dieses wird auch gegen den Kritiker recht behalten. Denn im Anfang war die Tat!

Die impressionistische Kritik.

Brunetière hat hauptsächlich gegen zwei Gegner gestritten: gegen den Naturalismus von der Art Zolas und gegen die persönliche Literatur *(„le personnalisme")* in jeder Form, besonders gegen jene individualistische Kritik, die sich Impressionismus nennt und als deren Hauptvertreter ums Jahr 1890 J. Lemaître (*„Les contemporains"*; *„Impressions de théâtre"*) und A. France (*„La vie littéraire"*) hervortraten.

Lemaîtres „Theatereindrücke" haben dieser Art von Kritik den Namen gegeben. Sie ist in ihrem Wesen der impressionistischen Malerei verwandt; wie diese gibt die impressionistische Kritik einen augenblicklichen, künstlerischen Eindruck wieder. Der impressionistische Referent ist selbst Poet. Er lehnt es geradezu ab, als Kritiker zu gelten. Er will bloß ein Genießer sein und seiner eigenen Voluptas Worte leihen. Diese *„critique voluptuense"* umspielt das Kunstwerk; sie gibt nicht Lehrsätze, sondern Poetenphantasien. Sie ist darauf bedacht, die Kritik selbst zum Kunstwerk zu gestalten. Und darin waren jene beiden klugen und geistvollen Literaten Meister. Dabei galt Lemaîtres Interesse ganz der Gegenwart. Die Klarheit seiner Einsicht findet ihre Grenze in seinem Chauvinismus und die possenhaften Allüren seines Esprit gaulois kompromittieren oft den wirklichen Ernst seiner Bekenntnisse. France hatte jederzeit mehr universelle Interessen und zeigte bei ebenso großer Kunst mehr Zurückhaltung und versöhnenden Humor. Beide liebten das Paradoxon und seine Freiheit. Das Leben hat seither diese „Impressionisten" von der Voluptas ihrer literarischen Kritik weg in den politischen Kampf gerufen. Heute gehören die Individualisten Lemaître und France zwei gegnerischen Lagern an, die beide in gleicher Weise dem Individualismus feind sind, jener dem nationalistischen, dieser dem sozialistischen.

Faguet.

Mehr intellektuell als künstlerisch interessiert spricht E. Faguet von Dichter und Dichtung. Er kennt — wie Brunetière und wie die Impressionisten, mit denen er aber nichts gemein hat — nur das moderne Frankreich seit der Renaissance und es zerfällt für ihn in Hunderte von Autoren und Werken, die er mit großer Schärfe in Monographien analysiert. Er ist in der Kunst dieser Analyse unübertroffen. Es sind lichte, kluge, geistvolle Arbeiten von anerkennenswertem Freimut. Die Methode wissenschaftlicher Kritik ist ihm fremd. Seine „Histoire de la littérature française depuis les origines" (1900) ist eine Sünde wider den Geist der Forschung. Heute spricht Faguet bändeweise zu allen Fragen des modernen Lebens, immer gescheit und ideenreich, aber vom Publikum verwöhnt, das ihm auch dann zuhört, wenn er . . schwätzt. —

Rückblick auf die literarische Kritik.

Die literarische Kritik zeigt zu Ende des Jahrhunderts drei Hauptströmungen, eine wissenschaftliche, eine impressionistische und

eine aristarchische: die Kritik des Forschers, des Genießers und des Dogmatikers.

Die dogmatische Kritik ist ein Erbteil der klassischen Zeit. Ihr Aristarch, Brunetière, hat sie zu modernisieren versucht, indem er ihr entwickelungsgeschichtliche, darwinistische Grundlagen gab. Aber die widerstrebende Zeit fügt sich diesem alten Kunstrichtertum nicht mehr.

Die wissenschaftliche und die impressionistische Kritik sind die modernen Formen literarischer Beurteilung. Es ist bezeichnend, daß diese beiden divergierenden Richtungen zu gleicher Zeit blühen, ja daß diese Zeit der eifrigsten wissenschaftlichen Forschung, eines Taine, auch die des ausgesprochensten Impressionismus, eines Lemaître, ist.

Die impressionistische Kritik hat ihr gutes Recht, sintemal das Kunstwerk zum Genießen geschaffen ist. Das Empfinden, dem eine künstlerisch begabte Persönlichkeit ihr künstlerisches Wort leiht, lebt unausgesprochen in Vielen. Der Kritiker weckt und befreit es und oft genug begibt es sich, daß er, der nur ganz persönlich zu sprechen behauptet, den Eindruck Vieler wiedergibt. Und sein Wort kann zu einer Macht werden, wie z. B. damals, als Lemaître sich gegen Ohnets plumpe Kunst erhob (1889). Die impressionistische Kritik will bloßem Gegenwartsempfinden Ausdruck geben; sie lehnt geschichtliche Betrachtung ab. Sie mißt auch das alte Kunstwerk mit dem Maßstab der Moderne. Sie ist lebendig, intensiv, aber beschränkt. Doch führen auch von dieser „critique littéraire“ viele Wege zur „histoire littéraire“, denn die Bildung des modernen Menschen ist geschichtlich, und in Wahrheit ist für ihn Kritik und Geschichte nicht mehr völlig zu trennen.

Daß bei der wissenschaftlichen Kritik die Gefahr besteht, daß der künstlerische Wert der poetischen Schöpfung nicht zu seinem Rechte kommt, zeigt das Beispiel Taines. Daß aber geduldigste literarhistorische Forschung und feinstes ästhetisches Empfinden sich auch harmonisch verbinden können, zeigt das Beispiel G. Paris'. Dieser Forscher und Künstler sucht in der Erkenntnis des historischen Werdens auch das Verständnis der poetischen Schöpfung. Mit jener Bereitwilligkeit, die lernen und verstehen will, naht er dem fernen Kunstwerk, das ihn erst fremdartig anmutet. Die geschichtliche Betrachtung „putzt sein Auge“ und weitet seinen Blick, vor dem das Reich der Kunst sich weitet. Neues Genießen erwächst dem Forscher auf dieser historischen Grundlage und mit geschärftem Blick kehrt er zur Gegenwart zurück, um im Kampfe der impressionistischen Urteile die Lehre historischer Gerechtigkeit zu vertreten.

Die moderne Naturwissenschaft erhebt den Anspruch, daß das psychologische (d. h. ästhetische und entwickelungsgeschichtliche) Problem des literarischen Kunstwerks und seines Schöpfers in ihren Bereich falle und daß sie imstande sein werde, auf dem Wege der experimentellen Forschung der literarischen Kritik feste Normen zu geben, „deren letzte Fundamente in der Anatomie und der Physiologie des Gehirns zu suchen sind“, wie

Dr. Toulouse sagt. Diese „critique technogénique“ ist über interessante Aperçus bislang nicht hinausgekommen.

Wen solche Materialisierung der Forschung erschreckt, der mag in der Erkenntnis Trost finden, daß auf dem Boden des nämlichen Positivismus, der uns diese Materialisierung gebracht hat, längst idealistische Lehren erwachsen sind, in denen die Macht der Idee (*idées-forces*) sich siegreich erhoben hat. Auch in Frankreich sucht die Philosophie der Gegenwart nach Lösungen, die zugleich monistisch und idealistisch wären. Auch hier hat der Monismus sich seinen Idealismus geschaffen in den kühnen Büchern Fouillées und des zu früh verstorbenen Guyau, der seiner Krankheit eine Philosophie der Lebenstüchtigkeit abgerungen hat. Alle Forschung und Weltanschauung erhebt sich zu idealistischen Forderungen, weil diese tief im Menschen begründet sind. —

Die Rhetorik.

Deutlich ist in der Literatur der letzten fünfzig Jahre ein Zurücktreten der Eloquenz, eine geringere Wertung des rednerischen Charakters zu erkennen. Das wissenschaftliche, sachliche Interesse drängt die Freude an der rhetorischen Amplifikation, diesem lateinischen Erbteil, zurück: der elegante Universitätsredner der alten Schule, Caro, verfällt dem Spott des Lustspiels. In dem selben Maße wird in der Demokratie das Schreiben und Reden allgemeiner. Jeder schreibt und die Sprache der Literatur, die einst im akademischen Kanal ruhig dahinfloß, gleicht jetzt einem ungebändigten Strom, dessen aus dunkeln Tiefen hervorbrechende Fluten ein neues Delta bilden. Jeder hält Reden; jeder ist „Conférencier“. Die Freiheit der Presse hat ihrem literarischen Charakter vorläufig Abbruch getan. Unter der alten Zensur, inmitten von Verfolgung und Unterdrückung, bedurfte die politische Opposition größerer Kunst der Rede. Zur Zeit Napoleons III. war Prévost-Paradol ihr Meister.

Der Geist der Wissenschaft.

Das ganze Geistesleben steht im Zeichen der wissenschaftlichen Forschung. Sie dringt überall ein, und überall wendet sich ihr die Neugier zu. Erkenntnisgebiete, die in Wirklichkeit nur dem Spezialisten zugänglich sind, werden in gemeinverständlichen Darstellungen dem gebildeten Publikum aus der Ferne gezeigt. Eine Fülle bunten, dilettantischen Wissens verbreitet sich wie nie zuvor. Dabei kommen an den Grenzen der alten Forschungsgebiete neue „Hilfswissenschaften“ auf. Es entstehen Zwischendisziplinen, die von einem Arbeitsfeld zum andern die Brücke schlagen und die sogenannten Geisteswissenschaften mit der Naturwissenschaft verbinden: die Urgeschichte läuft in Anthropologie aus, die Psychologie führt zur Medizin. Überall zeigen sich neue Beziehungen, neue Abhängigkeiten. Es entsteht die Vorstellung einer großen biologischen Wissenschaft.

Die Ausbreitung dieser Wissenschaft stört alte literarische Besitzrechte. Das hat besonders die Geschichtsforschung erfahren. Der Historiker darf heute keine poetischen Synthesen im Stile Thierrys und Michelets, oder gar Gobineaus mehr wagen, der in seinem „Essai sur l'inégalité

des races humaines“ (1853) den Versuch machte, die „Rassentheorie“, die Thierry einst auf die Nationalgeschichte angewendet hatte, nun auf die „Géologie morale“ der ganzen Menschheit auszudehnen. Die natürliche Menschheit kenne weder Gleichheit noch Brüderlichkeit: sie bestehe aus Herren- und Sklavenrassen. Die Geschichte der Menschheit sei die Geschichte des Verfalls der Herrenrasse der „Arier“, die sich auf ihrer kulturschaffenden Bahn durch die Welt hin mit den Schwarzen und Gelben vermischt haben. Gobineau schreibt den pessimistischen Roman von der Degeneration der „Arier“, deren edle Aristokratie in die Wogen eines demokratischen Völkerchaos rettungslos versinke. Die Demokratie beschäftigt ihn, wie seinen Freund Tocqueville. Der war ihr exakter Historiker; Gobineau aber ist ihr leidenschaftlicher Ankläger. Er ist ein aristokratischer Rousseau, der den Roman vom Sündenfall — nicht der Menschheit sondern ihrer Herrenrasse schreibt. Die Franzosen haben der Botschaft Gobineaus wenig Beachtung geschenkt; in Deutschland aber hat sie eine Gemeinde gefunden.

Fustel de Coulanges.

Wie die Forderungen exakter Darstellung heute den ernsten Forscher beeinflussen, das zeigt die Lebensarbeit Fustels de Coulanges. Er hat 1864 mit einem literarischen Meisterwerk begonnen, in welchem er die Entwickelungsgeschichte der antiken Stadtstaaten erzählte (*La Cité antique*), in deren Zentrum er als Agens den Wandel der religiösen Anschauungen stellte. Das Werk ist wie ein antiker Tempelbau von strenger Schönheit, harmonisch, weihevoll. Aber es ist nicht die Geschichte der antiken Religion. Es ist die kühne Konstruktion eines scharfsichtigen, leidenschaftslosen Forschers, der allen unsachlichen Schmuck verschmäht und für den das einzelne Geschehnis und das Individuum nur den Wert eines entwickelungsgeschichtlichen Zeugnisses haben. Darauf hat die Kritik, die sich gegen ihn erhob, Fustel ängstlicher gemacht. Von der Höhe weltgeschichtlicher Synthese ist er zu monographischen Untersuchungen herabgestiegen und von psychologischer zu wirtschaftlicher Erklärung der staatlichen Umwälzungen fortgeschritten. Damit hat er seit 1885 die Erforschung der Merovingerzeit völlig erneut (*Histoire des institutions politiques de l'ancienne France*); doch künstlerisch Wertvolles wie die „Cité antique“ hat er nicht mehr geschaffen.

Es ist für den Geist der Epoche bezeichnend, daß sie gleichzeitig drei monumentale Werke geschichtlicher Forschung hervorgebracht hat, die sich mit Ursprungsfragen beschäftigen: Renans Entwickelung des Christentums, Fustels und Taines Entwickelung des alten und des modernen Frankreich.

Wenn aber die Wissenschaft alte literarische Besitzrechte stört, so erschließt sie anderseits der Literatur auch neues Land, das nun des künstlerischen Bebauers harrt. Denn die Wissenschaft selbst ist keiner Kunst Feind, auch nicht der literarischen. Wohl aber hat sie das Publikum kritischer gemacht und damit die Kunst selbst höher gehängt. Daß

indessen angesichts der Forderungen der exakten Forschung auf dem Gebiete der Geschichtschreibung es fortan nicht mehr möglich sein werde, die Synthese zu einem Kunstwerk zu gestalten, ist ein Irrtum. Wohl triumphiert heute die historiographische Unkunst mit ihren Kollektivarbeiten. Aber zwischen dieser formlosen Gelehrsamkeit und den Erfindungen des historischen Romans ist noch Platz für die lebensvolle Synthese aus einem Gusse. Sie wird freilich nur die Schöpfung eines ungewöhnlichen Menschen, eines Künstlers der Forschung, sein. Doch werden auch der zukünftigen Wissenschaft wieder Männer erstehen, die durch die Tore der Forschung ins Reich der Kunst einziehen und hier weiter leben, auch nachdem die Zeit ihre Forschung überholt haben wird.

Beim Rückblick auf diese Periode heben sich besonders die sechziger Jahre ab, in deren Mitte Renans „Vie de Jésus“ (1863), Taines „Histoire de la littérature anglaise“ (1863–69), Fustels „Cité antique“ (1864) und G. Paris' „Histoire poétique de Charlemagne“ (1868) sich folgten und sich zu einem profanen Chor von Stimmen aus dem heidnischen und christlichen Altertum, aus dem gläubigen Mittelalter und der aufklärerischen Neuzeit zusammenschlossen — gerade in der Zeit, da Rom seinen Widerspruch gegen diese moderne Wissenschaft in jenem „Syllabus“ verkündete (1864), der die „praecipuos nostrae aetatis errores“ zusammenfaßte. Der Gegensatz hat sich seither verschärft. Er ist in Frankreich zum Kampf um Staat und Gesellschaft geworden und man spricht heute von den „deux Frances“, die einander unversöhnlich gegenüberstehen: dem Frankreich des Syllabus und dem der freien Forschung. Der Kampf ist so allgemein und leidenschaftlich geworden, daß er den Schriftsteller von seiner literarischen Arbeit herunter in die Arena des öffentlichen Lebens ruft, damit er in dem großen Ringen Partei ergreife. Wie viele sind seit zehn Jahren diesem Rufe gefolgt unter der Führung von Brunetière oder Zola, Lemaître oder A. France!

Der Einfluß des Auslands.

Die französische Literatur dieser Zeit steht unter mannigfachen ausländischen Einflüssen, freilich nicht sowohl romanischen als germanischen und slavischen. Italien und Spanien üben, trotzdem die literarhistorische Forschung und der Universitätsunterricht Frankreichs sich neuerdings eifrig mit ihnen beschäftigen, keine literarische Wirkung aus.

Deutschland hat mit Hegel und Schopenhauer auf Wissenschaft und Kunst (Naturalismus) gewirkt, mit Nietzsche den Individualismus gefördert und mit R. Wagner nicht nur die Musik erst beherrscht (etwa 1880–95) und seither bestimmt, sondern zugleich in der Dichtung den Symbolismus heraufführen helfen, nachdem die Lyrik auch durch Heines Kreise geschritten war. Über die großen und die kleinen Ereignisse des literarischen Lebens Deutschlands referierte in der „Revue des deux mondes“ bis zum Kriege (1843–1869) jährlich der kundige Saint-René Taillandier.

Englands Einfluß ist durch die Studien Montéguts und das Beispiel Taines neu belebt worden. Außer Darwin befruchtet Stuart Mill und Spencer,

die selbst von Comte gelernt, den französischen Gedanken. Von Dickens' humorvoller Kleinmalerei, Eliots moralisierendem Realismus, Poes Phantastik gingen sehr verschiedene, aber tiefe Wirkungen auf Roman und Lyrik aus. Und England, die alte Heimat realistischer Kunst, sandte Frankreich auch die zarten symbolischen Gebilde und das künstlerische Priestertum der Präraffaelliten.

Skandinavien hat mit Ibsen der französischen Dramatik neue Impulse gegeben.

Rußland hat nicht sowohl durch den Kosmopoliten Turgeniew, als durch Dostojewski und Tolstoi neue und tiefe künstlerische Erlebnisse gebracht. Ihr Vermittler war de Vogüé. Sein Buch „Le roman russe" (1886) war ein literarisches Manifest. Wie einst Frau von Staël der im Konventionellen erschöpften französischen Literatur die frische Ursprünglichkeit des deutschen Schrifttums erschloß, so verweist hier de Vogüé die im Naturalismus sich erschöpfende Erzählungskunst seiner Landsleute auf das Beispiel der Russen. Die literarische Annäherung an das Zarenreich soll gleichsam den Zweibund bekräftigen. Dem französischen Naturalismus fehle die Liebe zur leidenden Menschheit; er sei mitleidlos und entmutigend; er wirke lähmend. Die Kunst der großen Russen aber sei — wie der englische Realismus einer Eliot — voll Erbarmen und menschlicher Erregung. Der starke Glaube eines jugendlichen Volkes lebe in ihr und erwärme sie. Dostojewskis ergreifende Schilderung furchtbaren Leidens wecke nicht Verzweiflung, sondern Werktätigkeit, wie der Pessimismus Tolstois. De Vogüés Buch ist ein Datum in der Geschichte des französischen Naturalismus. Seine Wirkung aber der an die Seite zu setzen, die einst von „De l'Allemagne" ausgegangen war, ist eine starke Übertreibung.

Sieht man von den tausend vereinzelten, zufälligen und ephemeren Beziehungen ab, welche Dichter und Werke der verschiedenen Nationen verbinden und hält man sich an die großen Züge des wirklich Bestimmenden und Dauernden, so kann man sagen, daß die moderne französische Lyrik von Deutschland und England, der Roman von Rußland und England und das Theater von Skandinavien aus orientiert worden ist. Das wissenschaftliche Denken hat von Deutschland und England tiefe Anregungen erfahren. Die übrige Romania aber, Italien und Hispanien, sind an der Schaffung dieser neuen literarischen Werte nicht beteiligt. Sie sind Frankreich gegenüber die Empfangenden.

So hat Gallien innerhalb der Romania immer noch die Führung; es selbst aber ist den „nordischen" Literaturen tief verpflichtet.

An der befruchtenden Arbeit der literarischen Vermittelung haben sich Viele beteiligt, insbesondere auch Kritiker schweizerischer Herkunft wie die protestantischen Theologen A. Vinet († 1847) — dessen kritische Arbeiten erst nach seinem Tode erschienen — und Ed. Scherer († 1889).

Die Bildung Vinets ist von Deutschland stark bedingt. Dieser fromme, gedankenreiche Mann, der überall religiösen Fragen nachgeht, dringt tief in Menschen und Werke ein. Er hat wohl nur wenige, darunter aber die einflußreichsten, wie Brunetière, beeinflußt. Der skeptische Scherer hat den Kirchenglauben, aber nicht die theologische Art überwunden. Mit seinen ausgebreiteten Kenntnissen wurde er ein kosmopolitischer Kritiker von ausgesprochener Eigenart. Er ist ein Denker; aber sein Scharfsinn hat etwas Starres, Kältendes und so ist seine Wirkung beschränkter geblieben, als die Bedeutung seines hervorragenden Geistes verdiente. In neuerer Zeit sind besonders die Zeitschriften der Jungen, der „Mercure de France“ an der Spitze, im Dienste der literarischen Verständigung tätig. Dreißig Jahre nachdem Dumas seine berüchtigte Vorrede zu einer neuen Faust-Übersetzung (1873) geschrieben und in der Schmähung Goethes eine unrühmliche Rache für 1870/71 genommen, bringt „L'Ermitage, revue mensuelle de littérature“, Aufsätze über „La sagesse de Goethe“, in denen Goethe als großer Lebenslehrer gepriesen wird. Aus dem französischen Universitätsunterricht gehen vortreffliche Arbeiten zur Geschichte der deutschen und englischen Literatur hervor. Und heute bemüht sich Frankreich auch um gute Übersetzungen der führenden Werke des Auslands. Die „Collection d'auteurs étrangers“ des „Mercure de France“ bringt Nietzsche und Carlyle, Kipling und Gorki.

Die Chauvinisten beklagen diesen Import als eine Gefährdung des „génie français“ und leugnen die befruchtende Wirkung einer literarischen Annäherung zwischen romanischem und germanischem Europa. Es ist zu heftigen Auseinandersetzungen gekommen über den Kosmopolitismus und das „génie français“ oder — wie die Franzosen heute nach „nordischem“ Vorbild sagen — der „âme française“. Die Lehren der Geschichte sind dabei oft genug verkannt worden, stellt doch z. B. Lemaître die „littératures du nord“ mit Ibsen, Tolstoi, Nietzsche als französische Ableger dar. Dagegen hat J. Texte († 1900) ruhig und sachlich der geschichtlichen Wahrheit zu ihrem Recht verholfen. —

Die Lyrik.

Die vierziger Jahre hatten keine erhebliche lyrische Ernte gebracht. Hugo schwieg. Das heitere Glockenspiel der Banvilleschen Reime setzte ein (1842–46). Es läutet die Romantik aus und präludiert der Lyrik der Parnassiens. Banville setzt die Wortdichtung Hugos fort: der sonore, kecke, seltsame Reim ist der Erzeuger und Träger seiner Inspiration. Er ist der Jongleur des Reims und schreibt einen „Petit traité“ dieser Jonglierkunst. Er liebt das romantische Adjektiv und singt von *étoiles sonores* und von einem *sourire vermeil*. Aber seine überschäumende Lebenslust drängt ihn zum heidnischen Altertum, das die Romantiker, besonders Hugo, geflissentlich mieden. Ein schöner Arm ist für ihn, wie für Gautier, ein *bras payen*. Er folgt Gautier auch in den kunstvollen Ziselierungen seiner Verse und nennt sich selbst *ouvrier et artiste*. Es ist feinstes Kunsthandwerk, das er auch auf der Spur Ronsardscher

„Odelettes", Heinescher Lieder, Villonscher Balladen spielend übt. So wurde er zu einer Art Werkmeister seiner Zeitgenossen.

Die neue Lyrik geht Hand in Hand mit einer Renaissance des Altertums. Man wird an die Zeiten Ronsards erinnert. Die Muse wird auf den Parnaß zurückgeführt, von dem sie mit Lamartine herabgestiegen war.

Leconte de Lisle (1818–94), dessen „Poèmes antiques" 1852, dessen „Poèmes barbares" 1862 erschienen sind, ist der mächtigste Gestalter dieser neuen Lyrik, die vom Übermaß des Individualismus, vom Überschwang der Herzensergießungen und Geständnisse zu gemessener Haltung zurückkehrt; die die innere Erregung nicht erstickt, aber zügelt und zurückhält, den persönlichen Aufschrei dämpft. Sie erscheint mit ihrer verhaltenen Emotion den Überschwänglichkeiten der Romantiker gegenüber kühl, „impassible". Man vergleiche die knappe Schilderung leidender Tiere bei Leconte mit den wortreichen Ergüssen von Hugos „Crapaud". Leconte spottet der „*montreurs*", die ihr Inneres in gefühlvollen Versen vor dem großen Publikum zur Schau stellen. Den Schmerz des Daseins hat auch er empfunden, aber er gießt ihn nicht in persönliche Klagen, sondern er gestaltet ihn in grandiosen Bildern, die er fern ab von sich in alte Zeiten und entlegene Länder rückt, zu den Hindus, in die Wüste, in seine tropische Heimat, nach Ägypten, ins alte Hellas. Von vornehmer Unpersönlichkeit soll die Dichtung sein. Sie soll, wie die Philosophie des Positivismus, auf „innere Beobachtung" verzichten. Nicht komplizierte Odenstrophen, sondern die Rhythmenfülle des verjüngten Alexandriners und das gemessene Sonett sind die Formen seiner Dichtung. Leconte birgt seine Erregung in lyrischen Gebilden von strengen Linien, satten Farben und von plastischer Geschlossenheit und zeichnet, koloriert, skulpiert mit einer unermüdlichen Sorgfalt und einer malerischen Präokkupation, für welche Gautier das Vorbild gab. André Chéniers Beispiel hat ihn schon in der Jugend dem Altertum zugeführt. Es ist für ihn die ewig junge Lehrerin der Schönheit und die weise Gegnerin des Christentums: er preist Hypatia — die Aphrodite mit dem Geiste Platos — und schmäht den Galiläer. Die Lokalfarbe seiner Dichtung ist ernster, sorgfältiger als bei den Romantikern, die im Überschwange der Phantasie so oft übereilt zu falschen Farben griffen. Das üppige Kolorit Lecontes erscheint oft gelehrt, studiert, wie das Flauberts: man meint oft Verse zu „Herodias" oder „Salammbô" zu hören. Auch die Häufung der exotischen Namen verrät das Gewollte dieser gelehrten, aristokratischen Dichtung, die, eigenwillig, dem Leser in keiner Weise entgegenkommt; die aber, der Erweiterung der Wissenschaft entsprechend, nicht mehr bloß Philologendichtung ist, wie einst die Poesie Ronsards, sondern auch Ethnologie und Zoologie, nicht nur „poèmes antiques", sondern auch „poèmes barbares" umfaßt. Wenn Leconte die Berührung mit dem Meinungsstreite des Tages als vulgär meidet, so sucht er doch den Zusammenhang mit der Wissenschaft. Von der neuen Wissenschaft ge-

Leconte de Lisle

leitet soll die neue Kunst die Menschheit neu darstellen. Diese neue Wissenschaft aber hat den Menschen aus seiner privilegierten Stellung, die er bisher im Zentrum der Schöpfung eingenommen, hinausgedrängt und die ursprüngliche Einheit der organischen Welt entwickelungsgeschichtlich erwiesen. Nun sollte auch die neue Dichtung den Weg der Wissenschaft gehen und aufhören „anthropozentrisch" zu sein. Sie sollte die große Einheit des Lebens aufweisen, das durch die Tierwelt, durch die prähistorischen Zeiten, durch untergegangene und exotische Kulturen flutet und alles in den nämlichen Kreislauf des Genießens und Leidens zieht. Es ist die selbe naturwissenschaftliche — hier optimistische, dort pessimistische — Weltanschauung, es ist der nämliche „Naturalismus", der Vignys „La mort du loup" (1843), Michelets „Oiseau" (1856) und Lecontes „Vipère" geschaffen hat: die nämliche Sympathie mit der ganzen unteilbaren Schöpfung. Der Naturalismus führt auch in der Lyrik dazu, das Ich aus seiner herrschenden Stellung zurückzudrängen und es den Lebensgesetzen, welche die Wissenschaft entdeckt hat, unterzuordnen.

So hat Lecontes Lyrik gleichsam drei Komponenten: Chéniers Hellenismus, den pessimistischen Naturalismus des alternden Vigny und die Formenpracht des Malers Gautier. Dabei reiht Leconte ein Lebens- und Kulturbild an das andere, durchwandert Zeiten und Länder und schafft eine pessimistische Epopöe des Lebens, wie Hugo in der „Légende des siècles" eine optimistische Epopöe der Menschheit begonnen hatte. Solch epische Einkleidung lyrischer Stimmung war übrigens nicht neu: Lamartine hatte schon in den dreißiger Jahren dafür das Beispiel gegeben. Nun ist es fesselnd zu sehen, wie die beiden Dichter Hugo und Leconte, die zwei verschiedene Kunst- und Weltanschauungen verkörpern — der alte Romantiker in seinem Exil auf Guernesey und der Parnassien, der um 1860 die Jugend um sich schart — ihr hohes poetisches Können an die Lösung ähnlicher Aufgaben setzen. Frankreich verdankt diesem Wetteifer machtvolle und originelle Schöpfungen. Der Zeit entsprach Lecontes Kunst besser; er wurde der Führer der neuen Lyrik.

Der „Parnasse" und die Parnassiens.

Unter seiner Ägide erschien 1865, und von neuem 1869 und 1876, „Le Parnasse contemporain, recueil de vers nouveaux" mit Beiträgen von mehreren Dutzend Poeten. Der Titel, der von C. Mendès stammt, ward zur Devise. Die Mitglieder dieses „Parnasse" haben einen gemeinsamen Zug; eine förmliche Schule bilden sie nicht. Dieser gemeinsame Zug ist: die Ablehnung jener Formlosigkeit, zu der schon Lamartine und Musset das Beispiel gegeben, und der Kampf gegen die gedankliche und formelle Zuchtlosigkeit, die im Gefolge Hugos bei seinen turbulenten Nachfolgern überwucherte. Das Dichten sollte aus einem Schwelgen und Delirieren wieder eine Arbeit werden; zum Poeten, der „wie der Vogel singt", sollte wieder der selbstbewußte Künstler treten, der Wort und Gefühl meisterte, statt sich von ihnen meistern zu lassen. So hatten einst Ronsard und Dubellay des ungelehrten Marot Formlosigkeit mit Eifer bekämpft. Die

Ablehnung aller Banalität der Form, die Betonung einer strengen Technik ist den Parnassiens gemeinsam und ihr „Parnasse“ schließt einen großen Reichtum herrlicher Sprachkunst in sich. Sie reagieren gegen die Romantik. Aber im übrigen welche Verschiedenheit in dieser sogenannten „École parnassienne“!

Die einen folgten Leconte de Lisle mit seiner aristokratischen Poesie. So Léon Dierx und Hérédia, beide Söhne der Tropen wie ihr Meister und beide sehr große Künstler, Leconte völlig ebenbürtig. Hérédia bildet fast nur noch Sonette; er zwingt seine Kunst ganz in diese straffe Form und schafft im Laufe von 30 Jahren ein Hundert leuchtender Kleinodien, deren Schrein er 1893 „Les Trophées“ überschreibt.

Andere, wie Sully Prudhomme, verfolgten das hohe Ziel der Verbindung von Poesie und Wissenschaft und wollten mit edlem Streben und vornehmer Kunst aus der Dichtung eine Führerin des Menschen auf dem Wege zu einer modernen Weltanschauung machen. Doch sucht schon die Mitwelt die Lehre des würdigen und tatkräftigen Pessimismus Sully Prudhommes mehr in seinen kleinen Gedichten, die der Darstellung des inneren Lebens gewidmet und von des Dichters Persönlichkeit ganz erfüllt sind. Hier steigt er, vom milden Schein der Traurigkeit geführt, in die tiefsten Tiefen der Seele. Magische Worte und herrliche Strophen fügt er zu Gebilden von höchster Zartheit und Feinheit zusammen, deren symbolische Bedeutung der Klarheit der Form keinen Abbruch tut. Sully Prudhomme

Diese Klarheit der Form, die Frucht einer zielbewußten, unermüdlichen Bearbeitung edeln Sprachmaterials, das Produkt sprachlicher Goldschmiedkunst, ist das Gemeinsame der parnassischen Dichtung. Der „Parnasse“ war die technische Hochschule der durch die Romantik befreiten französischen Dichter. Der Gefahr, daß die künstlerische Technik zu einseitig betont werde, ist der „Parnasse“ nicht entgangen. Der Vorwurf, daß bei der blendenden Wiedergabe des Sichtbaren die unsichtbare Welt des Gedankens, des Traumes, der Töne — kurz die Poesie leide, ist ihm mit Recht gemacht worden. Und aus seinen eigenen Reihen entstanden ihm nach 1880 Widersacher in der Person Mallarmés und Verlaines.

Früh hatten sich nämlich zu der klaren kastalischen Quelle des Parnasses die trüberen Wellen der Dichtung Baudelaires (1821—1867) gesellt. Man braucht für die „Fleurs du mal“ (1857) keine Sympathie zu empfinden, um zu erkennen, daß ihr Verfasser eine bedeutsame Erscheinung in der Entwickelung der neueren französischen Dichtung ist, wäre es auch nur deswegen, weil er die Werke Edgar Poes den Franzosen gebracht (1855) und ihnen Richard Wagners Ruhm vorausgesagt hat. Baudelaire hat dazu beigetragen, den Sinn für Musik in der Dichtung wieder zu erwecken; auf musikalischer Eingebung beruhen seine „Petits poèmes en prose“ (1861), die so reiche Nachfolge finden sollten. Sein Poe aber offenbarte den Franzosen eine Stimmungsgewalt, die den Hoffmannschen Baudelaire

Zauber in Schatten stellte. Die Angst- und Schreckensvisionen Poes, die in ihrer Kunst und ihrer Aufrichtigkeit gleich ergreifend sind, bahnen einen Weg aus der Wirklichkeit zu einer mystischen Traumwelt, den dann Viele gingen, um in Versen und Prosa das Gruseln zu lernen und zu lehren. Aber was bei dem unglücklichen Amerikaner die Gebärde und der Schrei der Natur war, wurde bei den Nachahmern leicht zur Pose und Grimasse. Auch Baudelaire lernte von ihm — doch sind seine „Fleurs du mal" größtenteils älter. Das will heißen, daß Poe den Baudelaire nicht geschaffen, sondern nur geleitet hat. Beide sind, mit Hoffmann, verwandten Wesens. Wenn Hoffmann von sich sagt, daß er „im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorausgeht, eine Übereinstimmung der Farben, Töne und Düfte finde", so hört Baudelaire im Sonett der „Correspondances", wie in langen fernen Echos

*Les parfums, les couleurs et les sons se repondent.*

Der junge Baudelaire ist eine sensible Künstlernatur. Das Verlangen sich auszuzeichnen spricht schon aus seinen jugendlichen Paradoxen. Er sah und fühlte anders als seine Freunde, sagt Gautier. Aus Freude am Renommieren und Mystifizieren hat er sein Leben wohl zügelloser erscheinen lassen, als es wirklich war. Sicher ist, daß dies Leben ihm physische und seelische Zerrüttung gebracht hat. Er ist ein Kranker und nimmt Narkotika. Im künstlichen Glück des Rausches sieht er weite mystische Horizonte und tiefe Abgründe des Daseins. Diese enttäuscht und verzweiflungsvoll zu malen, steht ihm reiche parnassische Kunst zur Verfügung. Er wendet sie mit diabolischem Behagen an die Schilderung des Ekels seiner Existenz und man wird den Eindruck nicht los, daß dieser Künstlichste der Künstler dabei posiert. Gewiß hat Baudelaire schöne und tiefe Gedichte geschrieben. Er kann von Liebe und Sterben singen wie ein Poet; dann aber schildert er wieder mit tadelloser Mache — nicht die Majestät des Todes, sondern das Verrecken und den Gestank des Aas. Es ist der Triumph des *l'art pour l'art*. Die 14 Goldspangen des Sonetts glänzen im Schmutz.

Baudelaire hat selbst auf die Zeit des sinkenden römischen Reiches als auf eine Art geistiger Heimat hingewiesen. Er fühlte sich als Zeitgenosse jenes Verfalls (*décadence*) einer raffinierten Zivilisation mit ihren künstlichen Formen eines überreifen Lebensgenusses. Das Morbide mit seinem penetranten Parfüm, seinem fahlen Glanze, seinen sich zersetzenden Formen zog ihn an. Aus seinen Büchern spricht die Lehre, daß das Krankhafte vornehmer ist als die vulgäre Gesundheit. Der christliche Mystiker Pascal hatte einst von der läuternden, vergeistigenden Krankheit ähnliches gesagt, da sie ihm neue Welten der Jenseitsfreude erschloß; dem Mystiker Baudelaire erschloß sie neue Welten irdischen Genusses. Aber auch er ist gläubig. Der Schauer des Kirchenglaubens ist die natürliche Ergänzung seiner Sünde und bildet das Echo seiner Lästerungen und Verwünschungen. Die schwarze Messe bedarf der Liturgie und des Glaubens.

Die Poesie, welcher der Romantismus und der „Parnasse“ die ganze innere und äußere Welt erschlossen hatten, fing mit dem kranken (*névrosé*) Baudelaire an, bis an die Grenzen dieser Welten vorzudringen. Wie harmlos erscheint von hier aus die Poesie des Grotesken, für deren Recht der gesunde Hugo einst so stürmisch kämpfen mußte; wie harmlos die schlichten Klagen des unglücklichen Musset. Auch seine Dichtung, wie die Heines, war dem Leiden entstiegen, das ja der tiefste Quell aller Poesie ist. Aber Baudelaire hat mit seinen kranken Nerven auf Eindrücke künstlerisch reagiert, die bis jetzt bei allen andern nur kunstwidriges Unbehagen hervorgerufen hatten.

Seine Kunst ist der literarische Ausdruck der Neurose. Als einzelner Krankheitsfall sind Mann und Werk zunächst wie etwas Seltsames, Unerhörtes angestaunt worden. Dann wurde es offenbar, daß hier nur das Sympton einer allgemeinen Erkrankung der Zeit vorlag. Denn Baudelaires Beispiel wirkte kontagiös. Bei der Generation, die auf den großen Krieg folgte, fand er Schüler, für welche Champsaur den Namen „Décadents“ aufbrachte. Für diese wurde er ein Lehrer der Schwäche und Perversität. Die Gigerl der Neurasthenie sahen in ihm die künstlerische Rechtfertigung ihrer Haltlosigkeit und komponierten sich die blasierte Miene, den müden Gang und den wollüstigen Tik der Tatenlosigkeit. Künstlerisch Wertvolles ist kaum hervorgegangen aus dieser Schule der Dekadenz, deren Adepten sich als weihrauchduftende Dandys der Sünde gebärdeten und in einem Tempel, den sie dem Teufel gebaut, zu Gott beteten.

Th. Gautier hatte einst von „robuster Kunst“ (*l'art robuste*) gesprochen Die Symboliste
und robust war bei aller Feinheit die Kunst der Parnassiens. Aber gerade die Fülle ihrer Formen und der Glanz ihrer Farben führte zur Übersättigung. Die Extremen, wie Baudelaire, ersetzten die robuste Gesundheit durch Krankheit und Fäulnis; die Gemäßigten begnügten sich, Fülle und Glanz des Lebens zu mildern und die Schärfe der sichtbaren Bilder in verschwimmende Konturen und zarte Farbentöne aufzulösen. Zu gleicher Zeit wies England durch Lehre und Beispiel seiner Präraffaelliten vom Farbenglanz der klassischen Malerei auf die zarte innige Kunst der Primitiven hin. Das Auge war gleichsam müde geworden. Es schloß sich und der Blick wandte sich nach innen. Schon Baudelaire und Sully Prudhomme hatten das Beispiel dieser „innern Beobachtung“ gegeben. Dieser hatte melancholische Lebensfreude, jener quälende Lebensangst dargestellt. Andere, weniger glänzende Dichter der *vie intérieure* hatte es immer gegeben, z. B. den Genfer H.-F. Amiel, der seinen Weltschmerz in formlose Verse goß. Nun erschien 1883 dessen posthumes „Journal intime“, die Beichte eines ganz nach innen gewandten Lebens, eine Beichte von unerbittlicher Aufrichtigkeit und fast krankhafter Penetration. Amiel, der in Deutschland gebildet worden war, ist eine Hamletnatur, die bei dem schmerzlichen Zwiespalt zwischen Wollen und Vollbringen sich ins

Reich der Träume flüchtet. Seine Taten sind *des états d'âme*. Das Problem seines Lebens gehört zu denen, die mit Vorliebe germanische Darsteller beschäftigt haben. Der große Erfolg seines „Journal" bedeutet einen neuen kräftigen Einschlag deutschen Geistes. Wagners Tongewalt entfesselte das Sehnen nach musikalischer Gestaltung der *vie intérieure* und das Beispiel des Volksliedes mit seiner musikalischen Technik und seinem Stimmungsgehalt wurde wirksam. Hier wurde der poetische Reichtum, der in dem herrlichen Volksliederschatz Frankreichs ruht, zum erstenmal literarisch fruchtbar.

So schloß sich gleichsam das Auge des französischen Dichters. Er begann nach innen zu lauschen — auf Melodien zu lauschen, die aus dem Reich der Träume zu ihm herüberdrangen. Die Lyrik war lange malerisch (visuell) gewesen; nun wurde sie musikalisch (auditiv). Lamartine kam wieder zu Ehren.

Die neuen Poeten nahmen die ganze Unbestimmtheit und Ungebundenheit der musikalischen Suggestion für sich in Anspruch. Wie die Romantiker einst gegen die Fesseln des Klassizismus revoltiert, so revoltierten diese Modernen gegen die technische Zucht des „Parnasse". Freiheit der Form! hieß es von neuem. Und diesmal ging die Forderung viel weiter als 1830 — bis zur völligen Auflösung der Form. Denn nicht nur das gute Recht des *poème en prose* und seiner rhythmischen Prosa wurde gefordert, sondern der französische Vers selbst wurde von der Tradition gelöst. Es fielen mit Verlaines „Sagesse" 1880 nicht nur seine letzten Fesseln, sondern auch seine natürliche Ordnung wurde schließlich zerstört. Der Aufbau wurde völlig frei, die Mischung kurzer und langer Zeilen völlig regellos. Und seit G. Kahns „Les palais nomades", 1887, wurde der Vers geradezu auseinandergezerrt, ausgerenkt und gebrochen. Für diese amorphen Gebilde kam die Bezeichnung „vers libres" auf, mit der einst bloß jene bescheidenen Freiheiten benannt worden waren, deren Lafontaine und Molière sich bedient hatten. Es herrschte keine allgemein verbindliche metrische Vorschrift mehr. Es herrschte ausschließlich das individuelle Gefühl, der „musikalische Gedanke" des Poeten. Der Reim wurde aus seiner sonoren Herrschaft verdrängt und neben bloßer Assonanz und Alliteration als willkommenes Klangelement frei verwendet. So persönlich wurde diese rhythmische Form, daß sie dem allgemeinen Empfinden sich entzog und ihr Genuß auf den Kreis der Eingeweihten (*vers-libristes*) sich beschränkte.

Der Form folgte der Inhalt. Bild und Gedanke verflüchtigten sich. Sie sollten nicht schildern noch erklären, sondern bloß andeuten und anklingen. Der Dichter sollte in Symbolen reden (*symboliste*) — was schließlich ja alle Kunst tut, was aber von den Poeten dieses „dolce stil nuovo" unter ängstlicher Vermeidung der *expression directe* in einem besonderen ätherischen Verfahren geübt wurde. Nicht bestimmte Vorstellungen, sondern nur Empfindungen (*états d'âme*) sollten im Leser

geweckt werden und am Ende kleidete der Poet seine Träume überhaupt nicht mehr in zusammenhängende Sätze, sondern hing sie an bloße Wortklänge, bei deren vagem Schall nun auch der Leser den Traum nachträumen sollte — wenn er konnte. Das Gedicht ward gleichsam zum Musikstück, das nicht mehr verstanden, sondern nur noch gefühlt werden sollte, und dem Eingeweihten verbanden sich die Klänge mit Farben- und Duftvisionen (Synästhesien).

So überschritten die Individualisten der „Poésie nouvelle“ mit ihren freien Versen und ihrer Schwer- oder Unverständlichkeit vielfach die Grenzen der Dichtkunst und weckten berechtigten Spott. Die Formlosigkeit und Dunkelheit, der sie verfielen, ist nicht lateinische Tradition. In ihrem Mißbehagen hat die französische Kritik nicht ohne Grund darauf hingewiesen, daß unter diesen neuen Poeten die französisierten Ausländer, besonders germanischer Schattierung (Belgier, Amerikaner) stark vertreten sind. Es handelt sich tatsächlich um eine kosmopolitische (germanische) Krisis der französischen Lyrik.

Die Literaturgeschichte nennt diese Dichter die Symbolisten. Sie selbst haben den Namen einst approbiert (1885); doch ziehen sie heute die vagere Bezeichnung der „Poésie nouvelle“ vor. Mit Décadents mag die krankhafte Abart des Baudelairisme benannt bleiben.

Der Bahnbrecher des Symbolismus ist Verlaine, den das Leben vom schmalen Kunstpfade Lecontes und Banvilles abgedrängt hat. Einem Schüler, H. de Régnier, der ihn um technische Anleitung bat, schrieb er: *Tout est bel et bon qui est bel et bon, d'où qu'il vienne et par quelque procédé qu'il soit obtenu.* Dieser Freiheitslehre hat er in einem „Art poétique“ von 36 Vierzeilern einige Richtlinien beigefügt: *De la musique avant toute chose ... pas la couleur, rien que la nuance.* Er empfiehlt den kapriziösen Rhythmus der Verse mit ungerader Silbenzahl (*vers impairs*), den leichten Reim. Er verdammt den Esprit und die Rhetorik des *discours en vers*, die das poetische Helldunkel zerstörten. Manches hört sich wie ein Echo der schlichten Technik des Volksliedes. Aus dem Schmutz und Elend seines Lebens, das ihn von der Kneipe ins Gefängnis und Krankenhaus führte, hat dieser moderne Villon in lichten Tagen und in den Zeiten wahrer Reue Lieder ergreifender Sehnsucht, erschütternder Klagen und naiven Herzensglaubens zu Gott und Menschen ausgesandt. Er ist ein Schöpfer wunderbarer Rhythmen und keiner hat in Frankreich mehr als Verlaine, der „Poète maudit“, den Ton des Volkslieds getroffen. Mallarmé hat im Gegensatz zu Verlaine das Beispiel persönlicher Würde gegeben. Der Träumer hat die Dichtung aus dem Lande der schönen Verse und der rhythmischen Prosa, wo er selbst sehr wohl zu Hause war, hinübergeführt ins Nebelreich der bloßen Klänge und der Unverständlichkeit. Er hat die Preziosität des Symbolismus theoretisch und praktisch begründet. Andere sind ihm zögernd oder entschlossen gefolgt und ihre Extravaganzen haben den Symbolismus kompromittiert.

Verlaine.

Mallarmé.

Die „Poésie nouvelle".

Die begabtesten, wie H. de Régnier und Ch. Guérin, sind bald davon zurückgekommen und schenken uns Lieder, die von freiem Baue sind, ohne die Verständlichkeit ihres Rhythmus zu gefährden, und die voller Harmonie und Stimmungsgehalt sind ohne die Verständlichkeit des Gedankens zu zerstören. Dabei kann man bemerken, wie die Verwendung kunst- und zwangreicher Gebilde (*ballades, rondeaux etc.*) schwindet. Nur das Sonett bleibt.

Es ist das Verdienst der germanischen Krise, die der Symbolismus der französischen Poesie gebracht hat, daß Sinn und Verständnis für eine freiere poetische Technik geweckt und so für eine neue Lyrik Platz geschaffen ist. Die unromanischen Übertreibungen, die mit untergelaufen sind, werden von selbst verschwinden. Übrig bleiben wird ein lyrischer Vers, der, verrosteter Fesseln ledig, sich dem Gedanken und der Stimmung freier anschmiegt, der des Füllsels der Rhetorik nicht bedarf, der Hiat, Silbenzahl, Zäsur und Reim frei zu behandeln wagt (*voix : loi; fleur : demeure*; *Paris : patrie*), wie dies im Geist der lebendigen Sprache liegt — ein Vers, der gleichsam von der *chanson populaire* gelernt hat. Auch Parnassiens wie Sully Prudhomme kamen schließlich dazu, diese Freiheiten zu billigen und bedauerten, ihnen so lange widerstrebt zu haben. Ein solcher biegsamer Vers wird in Zukunft auch imstande sein, Stimmen fremder Völker wiederzugeben und z. B. Heines „Klinge kleines Frühlingslied" zu übertragen, ohne es zu travestieren. Der Alexandriner und seine Sippe wird dabei nicht verschwinden, sondern der Franzose wird verschiedene Arten der Lyrik achten uud genießen lernen, so wie wir den freien Schritt von „Wanderers Sturmlied" genießen können, ohne die Freude am straffern Bau der „Zueignung" zu verlieren.

Und das wird eine Bereicherung der französischen Kunst bedeuten.

Auch das ist vielleicht eine Bereicherung, daß es zurzeit eine herrschende literarische Schule mit einer bestimmten Doktrin in Frankreich nicht gibt. Aber Dichter gibt es und es stehen ihnen nicht nur die neuen Revuen zur Verfügung, die den Kämpfen der letzten zwanzig Jahre ihre Entstehung verdanken (*Le Mercure de France, La Revue blanche, La Plume, L'Ermitage*), sondern auch die „Revue des deux mondes" bringt H. de Régniers Gedichte und die Akademie krönt die Verse F. Greghs trotz ihrer „Fehler". Während Vielé-Griffin den *vers libre* mit subtiler Kunst handhabt und sein Instrument, bald innig wie ein *primitif*, bald bewußt wie ein Virtuose spielt, übt A. Samain eine vornehme Zurückhaltung und erinnert auch durch die Welt seiner Bilder an die Parnassiens. Andere pflegen neben der neuen Kunst jene naturalistische Lyrik, die den Stimmungsgehalt der Zolaschen Welt mit ungeschminkter Staffage und in der Sprache des Milieus wiedergibt. Dabei schwelgen einzelne wie Richepin noch in der klingenden, prahlerischen Wortkunst der Romantiker.

Eine wahre poetische Bereicherung hat Frankreich auch dadurch erfahren, daß die Heimatkunst, die der Befreiungskrieg der Romantik einst

geweckt, in dieser zweiten Hälfte des Jahrhunderts ihre Früchte trug, besonders im Süden und im Norden, in der Provence und in Belgien.

Belgien

Die aus der Verbindung flämischer und wallonischer Art entstandene belgische Nationalität hat seit drei Jahrzehnten eine Literatur, die in ihrer Inspiration und in ihren Vorwürfen belgisch — d. h. nicht einfach pariserisch — ist. Historiker wie Kurth, Redner, Journalisten, Kritiker haben den Heimatgedanken geweckt und gestärkt und die Dichter, besonders die Lyriker und die Erzähler, haben diesem Gedanken Flügel geliehen. Die Zeitschrift „La jeune Belgique" trägt den Wahlspruch: „Soyons nous". Drei Züge sind es, die in diesen Poeten als nationalbelgisch angesprochen werden können: eine träumerisch-innige Art, die auch bei den Naturalisten durchdringt; die Vorliebe für die malerische Darstellung, namentlich des Kleinlebens à la Téniers, und eine gewisse Undisziplinierheit, ein Freiheitsbedürfnis, das leicht zur Maßlosigkeit führt. So besingen die Eigenart ihrer belgischen Heimat der träumerische, feine Rodenbach und der kraftvolle Verhaeren, dieser literarische Rembrandt. Groß ist die Zahl der einheimischen Erzähler; allen voran tritt ebenbürtig neben C. Meuniers bildende Kunst die epische Kraft C. Lemonniers, des „belgischen Zola".

Südfrankreich

Kräftig tritt der Süden hervor. Dort, und besonders in dem alten literarischen Kernland an der Rhone, war die Erinnerung an die glänzenden Tage der provenzalischen Dichtung und der politischen Selbständigkeit wieder lebendig geworden. Das Land drängte nach einer eigenen Poesie in der Sprache der Väter, der *lengo d'o*, die durch die Sprache der Franzosen (der *franchiman*) aus Literatur und Schule verbannt worden war. Aber diese *lengo d'o* war nur ein Konglomerat von Mundarten, die sich gegenseitig die Führung streitig machten. Da vereinigte der Ruf Roumanilles 1854 eine Avignoner Dichtergruppe, zu der Aubanel († 1886) und Mistral gehörten, zu einem Bunde. Sie nannten sich mit einem alten Worte, dessen Bedeutung nicht klar ist, *felibre*, und begannen auf Grund der Mundart des unteren Rhonetales mit Hilfe von Neologismen und Archaismen und einem kunstvolleren Satzbau eine neue südfranzösische Literatursprache zu schaffen. Die Felibresprache ist also nicht schlechthin ein provenzalischer Dialekt, sondern eine schriftsprachliche Erweiterung und Veredelung. Mit Liedern voll südlicher Leidenschaft trat Aubanel hervor. Aber die Führung fiel Mistral zu, dessen Idyll von der kleinen Miriam „Mirèio" 1859 erschien. In zwölf Gesängen, die aus Girlanden kunstreicher Strophen aufgereiht sind, erzählt der Dichter Glück, Not und tragisches Ende der Liebe Mirèios. Das Leben des Sonnenlandes glüht und wogt, jubelt und klagt darin. Das Volkslied klingt herein. Man spürt den Hauch homerischer Poesie und die Nähe der Bibel in dieser naiven Heimatkunst. „Mirèio" ist ein Lied überquellender Heimatliebe. Das Bestreben, den Ruhm seines Landes zu singen, läßt den Dichter stellenweise zu lehrhaft werden. Aber in seinen episch-lyrischen Teilen

ist „Mirèio“ ein Werk reiner Poesie. Die folgenden Epen Mistrals sind als Kunstwerke mißlungen, aber sie bergen hundert leuchtende Schönheiten. Eine Auswahl seiner Lyrik vereinigte er 1876 in den „Goldinseln“ (*Lis isclo d'or*), einem Strauß lieblicher, ergreifender und auch trotziger Lieder. Auch hier kehren zwei Themata immer wieder: die Klage um das verkannte Vaterland und der Preis seiner verfemten Sprache.

Im Gefolge „Mirèios“ wuchs in den Kreisen des Felibrige das südliche Selbstgefühl. Der Gedanke einer größeren Selbständigkeit Südfrankreichs gegenüber der gewalttätigen Zentralisierung, die von Paris ausgeht, machte Fortschritte. Der Albigenserkrieg des 13. Jahrhunderts, erklärte Mistral 1867, habe die „Südstaaten“ in dem Augenblick getroffen, da sie auf dem Punkte gewesen seien, unter sich und mit den Katalanen einen Vereinigten-Staatenbund zu bilden von der Loire bis zum Ebro, von den Alpen bis zum Biskayischen Meerbusen. Wenn diese Geschicke sich nicht erfüllen sollten, wenn das Land an Nordfrankreich fallen mußte, so durften die Südländer wenigstens wünschen, in ein Bundesverhältnis und nicht in ein Untertanenverhältnis zu kommen! „Wenn wir in unseren alten Chroniken, fährt Mistral fort, die Erzählung jenes ruchlosen Albigenserkrieges lesen, dann: *il nous est impossible de ne pas être émus dans notre sang*“. Und über die Jahrhunderte hinweg reichen die Felibre den Katalanen die Hand, deren „Renaiximent“ ähnliche Ziele verfolgte und die mit ihnen von der „idée latine“ der „Vereinigten Staaten des Mittelmeers“ träumten. Es hat bisweilen ein scharfer politischer Wind an den Hängen des provenzalischen Parnasses geweht. Das Felibrige sprach sein Streben nach Dezentralisation, nach regionaler Selbständigkeit unmißverständlich aus, und die Antwort aus dem Norden ist nicht immer freundlich gewesen. Eine einheitliche Formulierung hat indessen jenes Streben nicht gefunden. Die verschiedensten Ziele und Stimmungen kamen zum Wort, von der Freude am Stiergefecht bis zur Forderung politischer und sprachlicher Unabhängigkeit. Am einsichtigsten ist Mistral vorgegangen. Er hat in einem monumentalen Wörterbuch, dem „Trésor du felibrige“ (1878), Sprachgebrauch und Sitte seiner Heimat geborgen. Er hat in Arles ein Landesmuseum gegründet. Er hat das Felibrige neu organisiert und über den ganzen Süden ausgedehnt — doch ist trotzdem Gascogne und Limousin, Auvergne und Dauphiné dem Felibretum fast ganz ferngeblieben: sein Zentrum ist das Rhoneland. Mistral sammelt gegenwärtig auch die ganze Märchen- und Sagenliteratur seines Volkes. Er ist Dichter, Sprachforscher, Antiquar, Organisator, Folklorist. Die Katalanen folgen seinem Beispiel in der Förderung heimatkundlicher Einrichtungen und Studien.

Paris hat dem Dichter der „Mirèio“ schon 1859 enthusiastisch gehuldigt. Er aber hat der verführerischen Hauptstadt — *Paris, ce grand fascinateur et ce grand voleur*, wie Roumanille sagte — gelassen den

Rücken gekehrt. Die Werbungen der Académie française hat er entschieden abgewiesen. Er ist seiner Heimat in Dichtung und Wahrheit treu geblieben. Paris aber hat aus dem Felibretum vielfach eine Spielerei gemacht.

Gewiß birgt die Sache des Felibrige viele Illusionen. Ihre Verfechter tragen der modernen Welt zu wenig Rechnung. Ihr römischer Katholizismus ist eine künstlerische und eine kulturelle Schranke — das hat Aubanel erfahren. Es ist dem Felibrige nicht gelungen, den ganzen Süden zu einigen, denn der berechtigte Partikularismus, aus dem es geboren, hat in seinem eigenen Schoße partikularistische Strömungen und Rivalitäten erzeugt. Das Streben, auf dem Boden Frankreichs eine zweite ebenbürtige Schriftsprache erstehen zu lassen, beruht auf einer Verkennung des Laufes der Welt, der unaufhaltsam die sprachlichen Minderheiten zermalmt und zur Bildung großer Einheiten drängt.

Schöne Lieder soll das Felibrige seinem Süden und der Welt schenken. Die Heimatforschung soll es fördern. Ein kräftiges regionales Leben soll es in Frankreich anbahnen und die Hypertrophie der Hauptstadt sanieren helfen: Lieder, Heimatkunde und Dezentralisation, das werden seine besten Früchte bleiben.

Das literarische Leben der französischen Schweiz (*Suisse romande*) ist weniger schöpferisch. Ihre Lyrik dringt kaum über die Grenzen der Heimat, obwohl sie begabte Sänger hat und ihr Lied mannigfaltig ist. Sie ist ein Echo der schönen Natur des Landes. Sie hat den Reiz des Intimen, schlingt sich um den häuslichen Herd und die Stimme des Kindes durchklingt sie. Protestantismus und Verschwisterung mit der deutschen Schweiz geben ihr manchen germanischen Zug und ihr Vers entbehrt oft französischer Eleganz. Ihre neuesten Dichter aber pflegen die kunstvolle Form nach dem Vorgange der Poésie nouvelle. Der Aufgabe, eine Vermittlerin deutschen und romanischen Geistes zu sein, ist die Suisse romande treu geblieben. Sie hat mit Amiel einen stillen aber erfolgreichen Boten ausgesandt. Die Schweiz

Auch jenseits des Ozeans, in Kanada, gibt es ein französisches Schrifttum. Kräftig blüht dort in der Provinz Quebek die Deszendenz der alten französischen Kolonisten inmitten der angelsächsischen Welt. Kräftig ebt in den Français canadiens die Liebe zum französischen Mutterlande. Aus ihr fließt die poetische Inspiration des Kanadiers. Indessen trägt das bescheidene Schrifttum, das erst wenige Jahrzehnte alt ist, die Züge der Isolierung. Diese Kolonie Frankreichs hat in der Diaspora zu lange des Zusammenhangs mit der Romania entbehrt: sie liegt an den Ufern des Lorenzo gleich einem vergessenen Stück des katholischen Frankreich des 17. Jahrhunderts. Wie ihr Französisch, so ist auch ihre Literatur unmodern und von fremden Elementen durchsetzt. L. Fréchette, den die Heimat und die französische Akademie (1880) als den größten kanadischen Dichter feiern, ist ein Nachahmer V. Hugos. Man ist in Kanada noch bei der Kanada.

Romantik. Im kanadischen Lied ist weder die abenteuerreiche Geschichte des Landes, noch die Eigenart von Natur und Leben zu spontanem künstlerischen Ausdruck gekommen. —

Der Roman und die Novelle.

Wenn die Romantik ihren Ausdruck vorzüglich in lyrischer Dichtung gefunden hat, so bedient sich der Naturalismus mit Vorliebe der epischen Gestaltung. Die repräsentative Form der Romantik war die Lyrik; die des Naturalismus ist der Roman. Er setzte 1856 mit einem Meisterwerk ein: mit „Madame Bovary, mœurs de province“ von G. Flaubert.

G. Flaubert.

Als „Madame Bovary“ erschien, war das Nahen einer neuen lebenswahren Kunst, welche die erschöpfte Romantik endgültig ablösen sollte, dem Publikum bereits angekündigt, wenn dieses auch für solche Kunst noch nicht gewonnen war. Die „Revue de Paris“ hatte 1853 unter dem Titel „La liquidation littéraire“ einen Artikel Ulbachs gebracht: die Literatur habe von nun an entschlossen das Erbe Balzacs anzutreten und diesem Meister der Anatomie und Physiologie zu folgen, um gleich ihm Werke zu schaffen *qu'on ouvre avec cette âcre curiosité que donne l'appétit des mystères de la mort et de la honte humaine.* Und 1855 hatte der Maler Courbet eine Ausstellung seiner Bilder veranstaltet, deren Programm ein naturalistisches Manifest war, das allem Akademismus den Krieg erklärte.

Flauberts Roman ist die Lebensgeschichte eines Landarztes aus der Umgebung von Rouen, der an seiner Frau zugrunde geht. Diese Bauerntochter hat in klösterlicher Pension eine „gute Erziehung“ erhalten. Aus wahlloser Lektüre hat ihr müßiger Kopf sich ein irrationelles Bild des Lebens gemacht, dem die Alltäglichkeit ihres Ehedaseins nicht entspricht. Unbefriedigt träumt sie von einem Unbekannten, wie es den Heldinnen ihrer Bücher zuteil geworden *et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient.* Diese romantische Sentimentalität bringt sie zu Fall. Das ist die „éducation sentimentale“ der Frau Bovary. Vom romantischen Sündenfall sinkt sie — nach einer religiösen Krisis — zum vulgären Liebesabenteuer. *Et elle retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage.* Vor dem ökonomischen und moralischen Zusammenbruch ihrer Existenz flüchtet sie in den freiwilligen Tod. Figuren des vulgärsten Alltags umgeben die vulgären Helden dieses Buches — vom lupuskranken Bettler bis zu seinem Quälgeist Homais, dem unausstehlichen Bildungsphilister. Jegliche Art von Größe fehlt.

Der Roman erweckte Aufsehen. Der Staatsanwalt schritt im Interesse der „öffentlichen und der religiösen Moral“ ein. Aber Gericht und Publikum schützten das Kunstwerk, das durch die mitleidlose Wahrheit und die furchtlose Kühnheit seiner Lebensbilder, durch seinen feinziselierten Stil und seine geschlossene Komposition die Erzählungen Balzacs übertraf.

Der dreißigjährige Autor sagt von sich selbst, daß in ihm zwei Künstler leben: ein romantischer Lyriker und ein Realist *qui creuse et qui fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi*

*puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit.* Romantiker und Realist — an diesem Zwiespalt litt Flaubert. Das Protokoll dieser innern Kämpfe sind seine Briefe. Ihre widerspruchsvollen Urteile, ihre Aufgeregtheit, ihr Poltern und Schimpfen verraten das innere Mißbehagen. „*Je ne décolère pas*", sagt er einmal und um mit scherzhaftem Nachdruck zu versichern, daß er indigniert sei, liebt er es *IIIIIndigné* zu schreiben. Wir wissen, daß er krank war. Sein Arzt nannte ihn „une femme hystérique" und er findet das zutreffend.

Die Romantik war die Liebe seiner Jugend. Er liebt V. Hugo und wettert gegen ihn; er teilt seine Abneigung gegen den „alten Tintenkleckser Boileau" und sagt von Bossuet: *l'aigle de Meaux me paraît décidément une oie.* Der Alternde schloß eine Herzensfreundschaft mit G. Sand, die ja auch eine romantische Sentimentale war, wie die arme Bovary. Flaubert nennt sich selbst „une âme sensible". Diese Sentimentalität hält er als Erzähler unter Schloß und Riegel. In der autobiographischen „Éducation sentimentale, histoire d'un jeune homme" hat er inmitten eines Bildes der französischen Gesellschaft von 1840–50 ausgeführt, wie die Vulgarität des Lebens die romantischen Träume der Jugend elendiglich zerstört und wie der Philister (*bourgeois*) den Geist ertötet. So ist in ihm, mit dem Haß gegen den unkünstlerischen Alltag und seine Vertreter, die Überzeugung entstanden, daß der Künstler die Berührung mit dem Leben dieses Alltags zu meiden habe und daß das Zurücktreten des Künstlers eine Bedingung der Vornehmheit des Kunstwerks sei. Er schafft sich eine eigentliche Kunstreligion. Sinn für Natur hat er nicht; ein Land interessiert ihn nur archäologisch. Das zentrale Dogma seiner Kunstreligion ist: *l'art pour l'art.*

*L'art*, schreibt er gegen G. Sand, *ne doit servir de chaire à aucune doctrine sous peine de déchoir.* Der Inhalt ist indifferent — die Form ist alles. Nie werde man von ihm, Flaubert, sagen, „daß seine Werke im Dienste einer erhabenen Aufgabe stehen — *non, il ne faut chanter que pour chanter!*" Er möchte am liebsten das Kunstwerk vom Stoff ganz emanzipieren und ein Buch ohne Inhalt (*un livre sur rien*) schreiben, das eitel Stil, eitel Schönheit wäre. So haben ihn auf der Akropolis einst die Linien einer nackten Mauer so freudig ergriffen, daß er Herzklopfen bekam. Der Stil! „Straffe deinen Stil und bilde daraus ein Gewebe, geschmeidig wie Seide und stark wie ein Panzer", rät er einer Freundin. „Zwinge deine Gedanken zusammen und schaffe eine Einheit — ohne Einheit gibt's wohl tausend schöne Einzelheiten, aber kein Werk!" Ein Werk zu schaffen, ringt er selbst in erschöpfender Arbeit.

Hinter diesem Werk soll die Person des Schöpfers verschwinden. Das Kunstwerk soll unpersönlich sein. Das sentimentale Hervortreten des Autors sei eine vulgäre Schwäche. Der Künstler soll nach dem Vorbilde des Naturforschers sich begnügen zu beobachten — Flaubert füllte Notizbücher mit solchen Beobachtungen — und zu beschreiben. Schlüsse soll

er nicht ziehen. Flaubert stimmt Leconte de Lisle bei: *La littérature prendra de plus en plus les allures de la science: elle sera surtout exposante . . . avec absence d'idée morale.* Auch das Ungeheuerliche dürfe nicht zum moralischen Deklamieren führen; wie in der Natur, so habe auch im Kunstwerk dieses Ungeheuerliche seine Berechtigung (*la légitimité des monstres*).

Diesen Grundsatz der Unpersönlichkeit des Werkes teilt Flauberts Kunst mit dem Klassizismus und das läßt sie vor den Augen Brunetières Gnade finden. Wie sehr aber im übrigen diese naturalistische Kunst der Widerpart der klassischen ist, die das Sublime sucht, zeigt Flauberts Wort: *L'ignoble me plaît — c'est le sublime d'en-bas.*

Aus solcher Kunstanschauung heraus schrieb Flaubert „Madame Bovary": *nul lyrisme, pas de reflexions, la personnalité de l'auteur absente,* wie er selbst sagt. In sechsjähriger Tortur — das ist sein Ausdruck — rang er seinem Temperament dieses Werk ab, das ihn zwang, „in die Haut von Menschen zu schlüpfen, die mir antipathisch sind und in dem alles das nicht da ist, was ich gern habe". Kaum ist je ein Kunstwerk aus so gewaltsamer Entpersönlichung hervorgegangen. Flaubert ist ein Märtyrer der Kunst.

Von der Schilderung der heimatlichen Gegenwart zog es den alten Romantiker zur exotischen Vergangenheit, zur Karthago Hamilkars. Nachdem er die Bovary in schimmligem Grau gemalt habe, so erklärt er den Goncourt, wolle er etwas in Rot machen (*je veux faire quelquechose pourpre*). So malte er in glühenden Farben „Salammbô" (1862), ein kunstreiches, opernhaftes Werk, dem man die Mühsal seiner Elaboration anmerkt. Es kränkte ihn, daß er für das Publikum der Verfasser der „Madame Bovary", homo unius libri, blieb. Später kehrte er zur Welt der Bovary, zum Thema Homais, zurück, um die Naturgeschichte des beschränkten Philistertums zu schreiben. Er verkörpert die „bêtise humaine" in den beiden Helden „Bouvard und Pécuchet", und belädt die Unglücklichen mit einer Blütenlese von Binsenwahrheiten und Unsinn. Aus Hunderten von Büchern sucht er mit der Gewissenhaftigkeit eines Forschers diese Anthologie zusammen. Der Humor, der allein mit einem solchen Unternehmen versöhnen könnte, geht Flaubert ab. Er ist verbittert. Die Übertreibung macht den Realismus des Buches unwahr und so rächt sich der mißhandelte Bourgeois für die Grausamkeit seines Biographen. Aus der unerfreulichen Atmosphäre dieser letzten Arbeit, die er übrigens nicht vollendet hat, flüchtete sich Flaubert zu kleinen Erzählungen (*Trois contes*, 1877): Die „Legende vom heiligen Julian" ist ihm weniger gelungen. „Herodias" ist in die Farbenglut und Wildheit der „Salammbô" getaucht und in der Gedrungenheit dieser fünfzig Seiten ist der Aufwand sehr eindrucksvoll. Die Jugenderinnerung „Ein einfältiges Herz" ist die sympathische Darstellung obskurer Beschränktheit, die mit Güte gepaart ist. Flaubert hat beim Begräbnis der G. Sand Tränen vergossen und will

nun, wie er sagt, die andern weinen machen. So tut er gleichsam Buße für seine Lieblosigkeit und setzt diese rührende Erzählung als Denkmal auf das Grab seiner Freundin.

Nach den Schlagworten Realismus und Naturalismus klassifiziert zu werden, lehnte Flaubert ab. In der Tat findet ihn ein Hauptartikel des naturalistischen Glaubensbekenntnisses, die Macht des Milieus und der Vererbung, ungläubig. Und doch ist er Naturalist durch seine ganze Kunstübung: durch die Sammlung und Hervorhebung des „petit fait", durch den Stoff seines Hauptwerkes, durch die Lehre vom wissenschaftlichen, unpersönlichen Charakter der literarischen Arbeit. Flaubert ist mehr Naturalist als Balzac, für den er wenig Sympathie hatte, da dessen Unsorgfältigkeiten ihn verletzen mußten. Der stürmische Balzac hatte von der sprachlichen Freiheit, welche die Romantik geschaffen, den kühnsten Gebrauch gemacht. Flaubert disziplinierte diese Freiheit, suchte aus der Fülle des Sprachmaterials in gewissenhaftester Abwägung für jeden Fall den präzisesten Ausdruck, das eigentliche „mot propre" für die Beschreibung und das „mot naturel" für das Gespräch. So gab er seinen Nachfolgern das Beispiel sprachlicher Ehrlichkeit. In Zola begrüßt er einen machtvollen Künstler. Wohl tadelt er manches, besonders Beschreibungen, — wohl erkennt er im Kritiker Zola den Ignoranten — aber ein Buch wie „Nana" erscheint ihm als *le livre énorme d'un homme de génie* und er verteidigt es gegen die Bedenken seiner Freunde.

Die Brüder Edmond und Jules de Goncourt haben Flauberts Naturalismus weitergeführt, aber ohne seine große und kräftige Kunst. Aufsehen erwecken sie zunächst — seit 1854 — durch sittengeschichtliche Studien über das Leben des 18. Jahrhunderts, an das sie mit neuen Interessen, mit moderner Neugier herantreten: mit Hilfe von Zeitungen, Privatbriefen, Rechnungen usw. beleben sie den Alltag des Ancien Régime, schildern sie seine Möbel, sein Porzellan, seine Teppiche, seine Gerichte. Sie entdecken seine Maler und offenbaren seine Frauen. So geschult, wenden sie sich der Schilderung ihrer Gegenwart, dem Roman, zu. Der heutige Roman, sagen sie 1864, ist die literarische Form der *enquête sociale;* er ist *l'histoire morale contemporaine* und als solche: *il s'est imposé les études et les devoirs de la science.* So sammelten sie denn unablässig Material und wurden vorbildlich für die Schriftsteller, die sie als die „Ecole du document humain" bezeichneten. Sie haben das System der Tagesnotizen zu einem förmlichen literarischen Reportertum ausgebildet. Sie sind stofflich aus der Welt der Bovary gern noch tiefer hinabgestiegen und haben noch mehr als Flaubert, über dessen Buch schon der Schatten des Hospitals liegt, das Gebiet des Pathologischen beschritten. Mit dem Roman einer Krankenschwester begannen sie ihr Programm zu verwirklichen (*Sœur Philomène — mœurs d'hôpital*, setzt Flaubert hinzu). Sie besuchen die Charité und ihre Hefte füllen sich mit klinischen Beobachtungen und Eindrücken. Die Geschichte der „Germinie Lacerteux" folgt 1864. Die Goncourt

Die Verfasser, heißt es in der Vorrede, haben die Wahrheit nicht in der Gesellschaft, sondern auf der Straße gesucht Sie schildern, wie sie sagen, nicht Liebeslust, sondern „la clinique de l'amour“: ihre Heldin ist eine hysterische Dienstmagd. Edmond nennt das Buch später: *le livre type du naturalisme.*

Die Brüder Goncourt sind die ersten, die den Roman als eine wissenschaftliche Lebensbeschreibung definiert und zu verwirklichen gesucht haben. Sie haben allerdings kein Kunstwerk geschaffen. Sie waren malerisch begabte Künstler, deren krankhaft gesteigerte Empfindungsfähigkeit auf Farben- und Lichtreize und auf moralische Eindrücke heftig reagierte und die diese Reize und Eindrücke mit den Mitteln einer ganz individuellen, neologistischen, raffinierten, fast gewalttätigen Diktion wiedergaben. Sie bestrebten sich, sagt Edmond, *à spiritualiser la peintures des choses materielles par des détails moraux* und bedienten sich dazu einer Sprache voll unakademischer Freiheiten, die sie *écriture artiste* nannten. Sie ahmen das gesprochene Wort des erregten Menschen nach, in welchem die Satzbildung zerflattert und geben damit das erste Beispiel der Vergewaltigung der Syntax, die dann zur Kunstübung der Symbolisten wurde. Ihre Darstellung, in der sich Verschrobenheit mit intensivster künstlerischer Wirkung paart, ist inkohärent, impressionistisch. Sie schufen kein Buch, sondern stellten eine Sammlung von Eindrücken zusammen.

Die Brüder waren unzertrennlich in Arbeit und Genuß. Bei aller Verschiedenheit der Temperamente lebten sie das selbe Leben und empfingen sie die nämlichen Eindrücke. Durch ihr Tagebuch (*Journal des Goncourt*, 1851–1895 umfassend), in dem sie alles notierten, von ihren einsamen Träumen bis zu den Erlebnissen und Äußerungen ihres Freundeskreises, sind sie der Schrecken der Zeitgenossen geworden, die darin seit 1887 ihre impressionistischen Porträts zu schauen bekamen.

Die Goncourt waren nicht schöpferisch wie Flaubert. Sie waren und blieben Sammler, Kollektionisten von Kunstgegenständen, Nippsachen, Eindrücken. Ihre Bücher sind ein Museum von Raritäten und Schmuckstücken, wie ihre Wohnung. Der überlebende Bruder hat der japanischen Kunst Bahn gebrochen und die heutige Forschung anerkennt bewundernd seinen feinen Kunstsinn.

Die Brüder stellten durch Testament Renten für zehn unakademische Schriftsteller bereit, die eine durch Kooptation zu ergänzende „literarische Gesellschaft“ bilden sollten. Man nennt diese heute „L'Académie des Goncourt“. Von Zeit zu Zeit hört man von ihren Preisen und ihren Wahlen.

E. Zola. Die zwanzig Bände der „Rougon Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire“ (1871–1893) Zolas schließen den Triumph und den Fall des naturalistischen Romans in sich. Zola kommt wie Flaubert von der Romantik her. Die Not drückte ihm früh die Feder in die Hand. Seine ersten Erzählungen (1864) verraten die Jugendliebe für die Romantik, und in seinen kritischen Arbeiten lebt ihr

Sturm und Drang. Da offenbaren ihm „Germinie Lacerteux“ und die Bilder Courbets und Manets die Anforderungen, die das Leben der Gegenwart an die Kunst stellt. Zola tritt als Verteidiger dieses kecken Realismus in die Schranken und erklärt, daß diese reale, materielle Welt sein ganzes Wesen anziehe. Schon 1867 nennt er sich einen *écrivain naturaliste*. Im wirklichen Leben liege die Poesie; dort gelte es, sie zu holen, freilich nicht in mechanischer Übertragung, sondern in persönlicher Herausarbeitung: *une œuvre d'art est une personnalité*.

„Wir stehen, sagt er zur nämlichen Zeit, am Zusammenfluß der beiden großen Strömungen des Jahrhunderts: der exakten Beobachtung, die von Balzac ausgeht, und der kunstvollen Rhetorik, die von Hugo kommt. Noch bewundert er Hugo. Da zieht eine dritte Strömung seinen Blick auf sich: die der wissenschaftlichen Forschung. Taine tritt in seinen Gesichtskreis. Er studiert auf der Nationalbibliothek die Bücher der Mediziner. Er „dokumentiert sich“. Mit einer durch keine Sachkenntnis getrübten Unbefangenheit nimmt er die neue Botschaft der Physiologie auf, und mit der naiven Sicherheit des Dilettanten erklärt er: *Je suis un positiviste, un évolutioniste, un matérialiste. Mon système est l'hérédité. J'ai trouvé l'outil de mon époque. Je mettrai en œuvre le positivisme, le matérialisme et les hypothèses les plus récentes de la science. Et je suis bien documenté: j'ai lu ceci, ceci, ceci et encore ceci ... Je vais peindre l'homme physiologique. Ma formule est là et d'elle va naître un nouvel art, une nouvelle littérature à moi. Le naturalisme ce sera moi tout seul* (1869). Jetzt behauptet er ein Gelehrter zu sein. Von Balzac werde ihn unterscheiden, daß er, Zola, einfach Tatsachen schildere (*un simple exposé des faits — point de conclusion*), während Balzac als Politiker und Moralist die Menschen beurteile: „Mein Werk wird ›wissenschaftliche Arbeit‹ (*œuvre scientifique*) sein; ich werde mich begnügen ein Gelehrter zu sein.“ Ein Gelehrter! Daß dieser Wahn für sein ganzes Leben vorgehalten hat, zeigt Zolas große Naivität. Mit mehr Recht würde man ihn einen Ignoranten nennen können. Nicht Intelligenz noch Wissen zeichnet ihn aus, sondern ein unbeugsamer Wille. *Je veux* ist das Leitmotiv seiner Arbeit. *Être le plus grand romancier de mon pays et de mon temps ... je le veux*, schreibt er, als er an die Rougon Macquart geht, um, wie das Schlagwort bei ihm lautet: das Schema der modernen Wissenschaft auf die Literatur anzuwenden (*appliquer à la littérature la formule de la science moderne*). Diese „Naturgeschichte“ einer in Neurose, Alkohol und Prostitution verkommenden Familie nennt er *le roman expérimental*. Die aus dem Laboratorium des Biologen entlehnte Benennung ist bezeichnend für das Mißverständnis, in welchem Zola sich bewegt. Weil die Wissenschaft, deren Bücher er exzerpiert hat, auf dem Experiment beruht, behauptet er das nämliche von seiner Schriftstellerei und spricht von „experimentieren“, während er doch nur an seinem Schreibtisch sitzt und Geschichten erzählt. In seiner dilettantischen Verallgemeinerung der noch

vagen Lehren der Vererbung und der sozialen Bedingtheit wird er ein Opfer der Metapher, gebärdet er sich als Vivisektor, redet er von seinen blutigen Händen und nennt er seine Studierstube ein Laboratorium. Er verwechselt Experiment und Hypothese! Die Männer der Wissenschaft sahen zweifelnd auf dieses Gebaren, und nur halb belustigt schrieb Pasteur: *il ne faut pas croire à l'intelligence de la science chez tous ceux qui en empruntent le langage.*

Nun kennt Zola den romantischen Poeten gegenüber, die seine Jugend erfreut hatten, keine Nachsicht mehr. Er wettert gegen die Gefühlsseligkeit der Lyriker, wie Hugo, deren Idealismus ein Volk auf Irrwege leite und an der Niederlage von 1870 mit Schuld trage. Die Lehre der Tatsachen müsse an die Stelle der *folie du lyrisme* treten: *on meurt d'idéal et on ne vit que de science.* Die lyrische Poesie — wenn sie nicht überhaupt eingehen werde — habe fürderhin nur die Rolle eines Orchesters: *les poètes peuvent continuer à nous faire de la musique pendant que nous travaillerons.*

Jahr um Jahr erarbeitete er nun einen Band der „Rougon Macquart" von „La fortune des Rougon" bis zu „Docteur Pascal", 10 000 Seiten. Er zeigt uns darin programmgemäß den von erblicher Belastung und Umwelt bedingten Menschen: *le jeu de la race modifié par la milieu ... je soumets l'homme aux choses.* Und in der Tat herrschten nicht bloß in seiner Theorie, sondern auch in seiner Kunst die „Dinge" und kommt auch in seiner Kunst der „Mensch" zu kurz. Den Menschen nennt er selbst eine Drahtpuppe (*le pantin humain*), deren Mechanismus er bloßlegen wolle. Die Individuen, die Zola schildert, sind Drahtpuppen seiner Theoreme. Seine Psychologie ist äußerst dürftig; sie begnügt sich mit einer gewissen typischen Wahrheit der Figuren. Aber seine Kunst, zu beschreiben ist groß und meisterlich seine Fähigkeit, die Dinge zu beleben, denen der Mensch untertan ist und das dumpfe Leben der Menge zu schildern, die das Individuum umwogt und mit sich reißt. Jene „Dinge" werden ihm zu persönlichen Mächten, werden die eigentlichen Helden der Handlung. Die Mietkaserne, das Warenhaus, der Park, die Kneipe, das Kohlenbergwerk, der sausende Eisenbahnzug, sie wachsen unter Zolas Hand zu riesigen Gebilden mit mysteriösen Kräften. Gespenstisch ringen sie um den Menschen in einer förmlichen Gigantomachie, die er visionär gestaltet. Zola ahnt nicht, wie er in dieser mythenbildenden Arbeit der Romantik und dem Symbolismus die Hände reicht und wie seine ganze naturalistische Kunstübung an V. Hugo erinnert, der den fliegenden Eisenbahnzug auch nicht anders als *„le train fantôme"* genannt haben würde. Der heroischen „Légende des siècles" Hugos stellt er gleichsam die vulgäre „Légende du second empire" an die Seite.

Zu den allergrößten Künstlern gehört Zola als Schilderer der bewegten Menge. Das Instinktmäßige des Kollektivlebens in seiner dumpfen Wucht wiederzugeben hat er nicht seinesgleichen. Das Getümmel der

Schlacht (*La débâcle*) oder des Rennplatzes (*Nana*), das Wogen des Aufruhrs (*Germinal*) oder des religiösen Wahnsinns (*Lourdes*) beschreibt er mit einer elementaren Macht. Wo das Individuum verschwindet und die Soziologie anfängt, da beginnt Zolas Reich. Er ist der Epiker der Soziologie.

Zolas Stil ist wuchtig; er entbehrt, wie seine ganze Produktion, des Maßhaltens. Zola dehnt seine Beschreibungen ungebührlich aus und gibt seinen Büchern ermüdende Längen. Für das Spiel seiner von der Medizin bezogenen Theorien bedarf er krankhafter Helden und Heldinnen, in denen die animalen Instinkte vorherrschen (*la bête humaine*). Es war sein gutes Recht in dieser Schilderung des Trieblebens das sexuelle Moment zu betonen. Aber damit wuchs die Gefahr, daß die Brutalität und die Unsauberkeit des Stoffes auch den Dichter herabzog. Die schlechte Gesellschaft rächte sich an seiner Phantasie und führte ihn zur Häufung der Roheiten und zur Unfläterei. Die führende Kritik bekämpfte ihn längst mit großer Schärfe (Brunetière, A. France). Beim Erscheinen des 15. Bandes (*La terre*, 1887) manifestierte auch eine Reihe von Schülern und fiel vom Meister ab. Der hatte seine Hauptleistungen (*Assommoir* 1877, *Germinal* 1885) hinter sich.

In dem Kampf für sein Werk hat Zola sich wiederholt über seine moralische Absicht ausgesprochen. Er nimmt für seine Schilderungen den Wert wissenschaftlicher Aufklärung in Anspruch. Er nennt sich einen *moraliste expérimentateur*, der den Mechanismus des Nützlichen und des Schädlichen zeige, die Bedingtheit der menschlichen und sozialen Vorgänge aufweise, damit man eines Tages diese Vorgänge beherrschen und leiten könne. Er will die Kräfte der Menschen vervielfachen und so zur Eroberung der Natur und des Lebens anleiten.

Schließlich überzeugte sich Zola selbst, daß die Zeit eine andere geworden und aus der Enge starrer Theorien hinausdrängte zu einer *conception plus attendrie de la vie*, wie er dies selbst ausdrückt. So folgt auf die Geschichte der Rougon Macquart die der Familie Fromont (*Les trois villes; Les quatre évangiles*). Sie ist mystisch wie jene. Aber in diesen lehrhaften Büchern bricht der ursprüngliche Optimismus Zolas — den er in den Elendschilderungen der Rougon Macquart zurückgedrängt hatte — zukunftsfreudig und wortreich durch. Es ist der Einfluß sozialistischer Ideen und man merkt, daß das Beispiel Tolstois ihn leitet. In den „Fromont“ wirken die lebensfreundlichen Mächte, die den Zola, der sie feiert, zu jenem *J'accuse* trieben, dem Bekenntnis unbezwingbarer Wahrheitsliebe.

Man hat Zola des Plagiats beschuldigt. Er hat sich mit der größten Offenheit zu seinen Quellen bekannt und das Recht in Anspruch genommen, die Werke der anderen zu benutzen, „um daraus Leben zu gestalten“. Er verschlinge ganze Bibliotheken: *je suis le requin qui avale son époque pour la récréer et en faire de la vie.* Seine Notizbücher, Entwürfe, Manuskripte,

Korrekturbogen hat er der Nationalbibliothek vermacht: er breitet seine Arbeitsweise vor der Nachwelt offen aus, wie er vordem (1896) seine physische und moralische Persönlichkeit dem Arzte Toulouse zu experimentellen Untersuchungen überlassen hat, mit jener Ehrlichkeit und Furchtlosigkeit seines Wesens, die nicht einmal die Lächerlichkeit scheut.

Man hat Zolas Werk unmoralisch gescholten. Die „Rougon Macquart" seien eine Schule pessimistischer Mutlosigkeit und sittlicher Schlappheit. Das ist ungerecht. Man kann der sozialen Epopöe Zolas Sünden gegen den Geschmack und Verstöße gegen die guten Sitten vorwerfen. Man kann sagen, daß sein wissenschaftlicher Dilettantismus weder Intelligenz noch tiefere Bildung verrät — aber man muß anerkennen, daß ihn bei seiner Darstellung der Not und Gefahr des menschlichen Trieblebens ein starkes Gefühl der Verantwortlichkeit geleitet hat und daß dieser willensstarke Mann, der sich darin gefiel, unsere Bedingtheit zu zeigen, durch sein Werk und durch sein Leben eine Lehre der Energie gegeben hat.

Diese energische, robuste und gesunde Art unterscheidet ihn von Rétif de la Bretonne. Sie und seine, wenn auch fragmentarische, Kunst wird ihn wohl vor dem Schicksal bewahren, so völlig wie Rétif vergessen zu werden. Einzelne Beschreibungen und Szenen von wunderbarem materiellen Relief, die grandiose Belebung der Handlungsschauplätze und die machtvolle Vision der Psyche der Massen werden den zukünftigen Epiker immer wieder anziehen. Und die ganze Wucht der Zolaschen Schöpfung, die zwei bis drei Millionen Bände, in denen sie verbreitet ist, haben eine „naturalistische" Wirkung getan, die sich nicht wie ein Name auslöschen läßt. Der Strom hat mit trüben Fluten viel reserviertes Gelände überschwemmt, aber die Überschwemmung hat neue Wehren errichten gelehrt und ihr Schlamm hat erschöpftes Kulturland befruchtet.

Maupassant.

Durch seine aufklärerische, didaktische Tendenz hat sich Zola von Flaubert entfernt. Inzwischen reifte in seiner Nähe ein Talent heran, das in Flauberts rein artistischer Tradition blieb: Maupassant. Maupassant ist erst mit dreißig Jahren (1880), nach langer, von Flaubert geleiteter Vorbereitung, hervorgetreten, hat darauf in einer zwölfjährigen erschöpfenden Tätigkeit ein großes künstlerisches Lebenswerk geschaffen und ist dann in geistiger Umnachtung untergegangen. Flaubert erlebte noch die erste Erzählung seines *„très aimé disciple"*. Begeistert nannte er „Boule de suif" ein Meisterwerk. Auf Novellen folgten Romane und wieder Novellen, wohl zweihundert an der Zahl. So gut die Romane sind (*Une vie*), so hat Maupassant doch sein Bestes in den kleinen Erzählungen gegeben. Kein System beengt oder stört sein Schaffen. Wenn er gelegentlich über literarische Theorien spricht, so verrät er weder Wissen noch Intelligenz. Er ist bloß — Künstler, aber ein ganz großer. Er ist eine durchaus sinnliche, animale Natur. „Ich liebe den

Himmel wie der Vogel, den Wald wie der streifende Wolf, das klare Wasser, um drin zu schwimmen wie ein Fisch ... von allen Instinkten, allen dumpfen Wünschen der niedern Kreatur fühle ich etwas in mir zittern." Er liebt das Fest des Leibes in Spiel und Genuß. „Ich überlasse mich den urwüchsigen Kräften der Natur und kehre zum primitiven Leben zurück ... in meinen Adern rollt das Blut der alten lüsternen Faune — ich bin nicht mehr der Bruder der Menschen, sondern der Bruder aller Kreatur." So empfindet dieser unheilige Franziskus und aus diesem elementaren Empfinden heraus bildet er Stoff und Sinn seiner Novellen. Er schaut und gibt eine Sichtbarkeit, die dem Auge nicht wieder erlischt. Meisterlich ist seine Verwendung mundartlicher Rede zur Charakterisierung normandischer Bauernart. Pessimistisch veranlagt, sieht Maupassant im Leben vornehmlich das Quälende, Groteske, Vulgäre. Der Erotik räumt er in schrankenloser Selbstbehauptung breiten Raum ein; er ist ohne Scham, wie *les vieux faunes lascifs*. Daß er hier die Sitte mehr verletzt hat, als auch einer starken Kunst gestattet ist, hat sich an seinem Andenken schwer gerächt.

Es hielt dieser echteste Naturalist „in derber Liebeslust sich an die Welt mit klammernden Organen", während schon die Schatten der nahenden Paralyse seinen Geist schreckten. Mit Entsetzen beobachtet er ihre Fortschritte. Was Flaubert einst geplant — die eigene psychische Krankheit zu schildern — aber „aus Angst" auszuführen unterlassen hatte, das wagt Maupassant. Mit der nämlichen Aufrichtigkeit, mit der er das Lebensleid anderer erzählt, bildet er aus Schrecken und Grauen seiner eigenen Krankheit erschütternde Erzählungen, in denen die Gespenster des Wahnsinns umgehen. Wir hören den Unglücklichen mit einem seiner Helden stöhnen: *j'ai peur de la peur*. Das sind in Wahrheit experimentelle Novellen.

Der Erzähler Maupassant verrät keine innere Anteilnahme; er bleibt kalt. Gelegentlich gibt er seiner Menschenverachtung in Ironie und Sarkasmus Ausdruck. Er ist grausam wie ein Naturmensch. Und diese mitleidlose Hand beherrschte Form und Farbe meisterhaft.

Es war wohl eine Bedingung solch naturalistischer Kunst, daß ihr Meister der Liebe nicht hatte. Doch hat auch von den Mitleidvollen keiner besser erzählt. Maupassant ist als Novellist unübertroffen.

Die Zeitläufte haben es mit sich gebracht, daß im epischen Material des Naturalismus kriegerische Ereignisse eine hervorragende Rolle spielen. Die tiefe Erregung der Niederlage von 1870 hat der Erzählungskunst bei Zola und bei Maupassant besondere Gestaltungskraft verliehen, aber auch zu falscher Darstellung des Gegners geführt.

Die Bilanz des naturalistischen Romans.

Gegen die lieblose Kälte des artistischen Naturalismus eines Maupassants, gegen die bedrückende deterministische Physiologie des doktrinären Naturalismus Zolas empörte sich der Geist des Ideals, den Zola abgetan wähnte. Die Literatur, der man so lange Wissenschaft und

Realität gepredigt hatte, verlangte nach Lyrik und Phantasie. Sie verlangte, ihren Blick, den man so lange zur Erde gezwungen hatte, wieder himmelwärts zu erheben und an den weiten geheimnisvollen Fernen die von der Naharbeit ermüdeten Augen zu weiden. So ward der Naturalismus überwunden. Aber, die ihn überwanden, haben viel von ihm gelernt. Er hat der Kunst des Romans dauernden Gewinn gebracht. Er hat dem Erzähler die Lehre genauer, ehrlicher Beobachtung gegeben. Er hat ihm auch das Vorbild sprachlicher Ehrlichkeit gegeben und hat die Sprache von den Fesseln des Akademismus befreit. Es ist charakteristisch, daß die Pforten der Akademie sich keinem der Naturalisten erschlossen haben. Eine literarische Richtung, die während zwei Jahrzehnten Frankreich und die Welt beherrscht hat, ist nicht in die Akademie gedrungen — so wenig kann diese als Vertreterin der Literatur ihres Landes gelten. Der Naturalismus hat ferner die Erkenntnis verallgemeinert, das jeder Mensch durch sein Milieu mit bedingt ist und daß es zu den Aufgaben des Dichters gehört, die Umwelt seiner Helden lebendig zu machen und so tiefer in die Kompliziertheit unseres Daseins einzudringen. Der naturalistische Feldzug hat mit den literarischen Standesurteilen aufgeräumt und an Stelle der „Gesellschaft“ die Menschheit gesetzt — nil humani a se alienum putans. Er hat der Kunst das moderne Leben erobert und ihr die Poesie erschlossen, die die Welt der Technik birgt, die in der Arbeit des Alltags, im wuchtigen Makrokosmus der Massen, in der Enge und Eigenart des provinziellen Mikrokosmus liegt. Der naturalistische Roman ist verschwunden; der soziale Roman hat sein Erbe angetreten.

Gerade zur Schilderung ländlichen oder kleinstädtischen Lebens greift der moderne Erzähler gerne. Aber es ist nicht mehr die Idylle George Sands, wenn es auch ebensowenig die grausame Macht der „mœurs de province“ Flauberts und Maupassants, noch die brutale Art von Zolas „Terre“ ist. Es sind Darstellungen von einem ehrlichen, starken aber auch humanen Realismus. Schon F. Fabre, der seit 1862 das bäuerliche und das geistliche Leben seiner cevennischen Heimat gestaltete, zeigt diese kraftvolle realistische Kunst, die sich vielmehr von Balzac als von G. Sand herschreibt. Er spricht von der Physiologie der Leidenschaften wie Balzac und besucht Kliniken wie Flaubert. Er verankert seine Helden in der heimatlichen Erde und in ihrem Beruf. Pfarrhaus und Hofgut haben Teil am Leben von Bauer und Hochwürden und die Darstellung ihrer Miseren ist von Mitleid durchweht. Fabres Kunst ist stärker, selbstbewußter als die des viel erfolgreicheren Lothringers Theuriet. Beide sind wirkliche Poeten wie es auch Pouvillon ist, dessen Bauern aus dem Boden der Guyenne zu hartem Lebenskampf erwachsen.

Außerhalb des Naturalismus.

Immerhin gibt es unter den älteren Erzählern dieses Zeitraumes einige hervorragende Persönlichkeiten, die von der anschwellenden naturalistischen Strömung nicht ergriffen wurden. So Feuillet († 1890), der bei allen romantischen Allüren ein scharfer Beobachter der aristokra-

tischen Welt war, in deren Eleganzen er sich, gleich Bourget, mit Kennermine bewegt und deren sittliche Zersetzung er in spannenden Leidenschaftskatastrophen darstellt. So Cherbuliez († 1899), der ein Meister des Dialogs ist und den Leser unter fesselnden, paradoxen Gesprächen durch die verschlungenen Pfade seiner Handlung zu geistreichen und oft exzentrischen Menschen führt. So Fromentin, der 1863 den Roman „Dominique" schrieb. Meisterlich sind dem Maler die Schilderungen der Natur gelungen (*„ce monde ailé, subtil, de visions et d'odeurs, de bruits et d'images"*), in deren Mitte sich der Held mit dem weichen Herzen, ein Werther, aus Tatenlosigkeit zu einem nützlichen Leben durchkämpft. Fein ist seine Seelenbeobachtung. Keiner von denen, die ihre Bücher als psychologische Romane bezeichnen, hat mit mehr Wahrheit jene plötzlichen Entschließungen verwendet, die im Unbewußten langsam vorbereitet, wie unvermittelt hervorbrechen; keiner jenes langsame Erwachen der Seele feiner und keuscher geschildert, in welchem der Knabe heranreift, das Mädchen heranblüht, und Kinderfreundschaft zur Liebe wird. „Dominique" ist die wohltuende, vornehme Schöpfung eines liebenswürdigen Künstlers, der sich selbst erzählt. Und wie er hier das soziale Empfinden episch objektiviert, welches das Leben in ihm geweckt hat, so zergliedert er in den „Maîtres d'autrefois" (1876) mit unübertrefflicher Feinheit sein künstlerisches Empfinden vor den Meisterwerken der Niederländer, Rembrandts und Rubens'.

Die Abkehr vom Naturalismus.

Mit welcher Macht zu Ende der achtziger Jahre die Abkehr vom Naturalismus Zolascher Observanz einsetzte, das zeigt sich in der Entwickelung einer Reihe von Schriftstellern, die seither zu Ruf gekommen sind, wie J.-H. Rosny, P. Margueritte, Rod und Huysmans. Sie alle haben in vergessenen Erstlingswerken Zolas Kunst und Unkunst kopiert, um dann ihre Fesseln abzuschütteln. Die einen suchen ihr Heil bei einer mehr idealistischeren Kunst — der sich ja dann Zola selbst zuwendet — die anderen flüchten zur Kirche. Doch bleibt einige Familienähnlichkeit. Die Brüder Rosny sind epische Dichter, deren ungeschlachte, apokalyptische Art an Zola erinnert. Aus Wissenschaft und Poesie haben sie sich einen kräftigen Optimismus gebildet, der in mühsamen Büchern mit eigenartigen Schönheiten zum Ausdruck kommt. Margueritte schreibt Romane von ergreifender uud doch wohltuender Realistik (*La force des choses*). Wenn er mit seinem Bruder, einem Offizier, zur Darstellung des Kriegsjahres (*Une époque*) sich zusammentut, so ist der Einfluß Zolas bei aller Verschiedenheit offenkundig in all diesem dokumentierten Detail, in den Massenbewegungen, z. B. der furchtbaren „Commune" (1904). Die Margueritte schreiben aus größerer Entfernung als der 20 Jahre ältere Zola. Sie sind historischer. Aber ihre vierbändige „Époque" zerflattert stellenweise in historische Novellen. Eine geschichtliche Restituierung großen Stils hat auch P. Adam versucht, der Napoleon I. und der Restauration vier Bände (*Le temps et la vie*, 1899–1903) gewidmet hat, die

ein großes Talent verraten. Er besitzt die Gabe der Belebung der Massen — er nennt dies „Interpsychologie“ — wie der lebendigen Kleinmalerei. Er wagt sich an alle Stoffe, stellt ihnen eine stürmische Kunst zur Verfügung, die zart und auch naturalistisch derb sein kann. In einer sich überstürzenden Tâtigkeit verzehrt er eine Kraft, die wohl Großes zu schaffen vermöchte, und ist darin typisch für so viele begabte Erzähler des heutigen Frankreich. Der Genfer Rod gibt auf einer von verschiedenen Reuestationen unterbrochenen Bahn, die ihn schließlich zum Glauben führte, feine Studien über moderne Konflikte des weltlichen und geistlichen Lebens. Aber seine Kunst entbehrt in ihrer schwankenden Produktion des Charakters. Rod vertritt die protestantische Nüance jenes schillernden Neokatholizismus, der heute so viele literarische Bekenner hat. Niemand hat ihn mit inbrünstigerer, wilderer Kunst gestaltet als Huysmans. Keiner hat so entschieden wie er den Schritt vom krudesten Naturalismus zur üppigsten Kirchlichkeit getan. Er stellte die naturalistische Übung in den Dienst des religiösen Lebens, indem er der irdischen Kunst Zolas einen „transzendentalen Naturalismus“ gegenüberstellt, für den sich Anfänge bei Dostojewski finden. Huysman ist kein Erzähler, sondern ein literarischer Meister der Farben, Düfte und Klänge. Er ist wohl der raffinierteste Wortmaler, den Frankreich besitzt, der Literat mit den sensibelsten Augen. Daß er, wie sein Maler Cyprien (*En ménage*, 1881), „die Traurigkeit der im Zimmer welkenden Levkoie dem Lachen der sich frei erschließenden Rose“ vorzieht, charakterisiert die Stimmung, die ihn von der Welt ins Kloster führt. Er hat aber nicht nur die Herrlichkeiten des Glaubens in Farbenpracht, Weihrauch und Orgelklang gehüllt, sondern er hat auch die Wollust der Sünde gemalt und in „Là-bas“(1891) aus der Schilderung der schwarzen Messe ein Bilderbuch des Satanismus gemacht, als ein advocatus diaboli. Der innere Widerspruch zwischen Huysmans raffinierter Kunst und der Schlichtheit des Evangeliums ist freilich nicht allen Lesern entgangen.

A. Daudet.

Zu den Naturalisten rechnet man auch A. Daudet, der Flaubert seinen Meister nannte und mit den Goncourt befreundet war. Solche Zuweisung tut ihm entschieden Gewalt an. Was diesen liebenswürdigen Erzähler mit den Naturalisten verbindet, ist die unstillbare Neugier, mit der er seit den Kinderjahren dem Leben nachgeht, um seine Notizbücher mit tausendfältigen „*observations sur la vie*“ zu füllen. Seine Erzählungen sind ein Mosaik von *documents humains*, wie er uns berichtet. Auch sie führen, wie die naturalistischen Bücher, in Großstadtelend und zu menschlicher Schwäche und Verkommenheit. Er schreibt die „Geschichte eines Arbeiters“ und bezeichnet seine etwas laxen Romane gern als Sittenbilder (*mœurs parisiennes*). Er gibt meisterliche Milieuschilderungen. Er, der „méridional“, der den Einfluß südlicher Herkunft und Umwelt an sich selbst erfahren und erkannt hat, weiß seine Helden eng mit dem Milieu zu verbinden, das sie bedingt. Sein MIDI — er liebt diese

Majuskeln — wird ihm zur Persönlichkeit, zum mythischen Vater der Tartarin, Roumestan und — Napoleons. Wollte er doch den ganzen Napoleon aus dem MIDI erklären. Daudets Stil hat teil an der Freiheit, die der Naturalismus erzwungen hat und zeigt den Einfluß der Goncourt. Er ist weniger raffiniert, trägt aber doch den Stempel kunstvoller impressionistischer Arbeit.

Daudet hat sich nicht auf die Elendschilderungen des Naturalismus beschränkt. Von keinen Theorien gefesselt, hat er eine Zickzackreise durch alle Stände der zeitgenössischen Gesellschaft gemacht. Seine bewegliche Phantasie liebt figurenreiche Erzählungen und weiß sie lebenswahr zu führen. Ja er mischt eine gewisse Phantastik diskret in seine Realistik und verbindet gelegentlich Märchen und Wirklichkeit. Ihn trennt von den Naturalisten das ganze südfranzösische Temperament. Er selbst spricht von seiner *nature d'improvisateur et de trouvère*. Flaubert hat den „trouvère“ in sich zum Schweigen gebracht; der Epiker Daudet läßt ihn jubeln und klagen, singen und weinen. Seine menschliche Teilnahme klingt aus allen Büchern, bald laut, bald gedämpft entgegen. Oft redet er den Leser direkt an in altmodischer Gemütlichkeit. Daudet ist ein Humorist, einer der wenigen Humoristen, die Frankreich besitzt. Er ist eine ganz eigenartige Künstlernatur, die inmitten einer Zeit naturalistischer „impassibilité“ das glückliche Beispiel eines subjektiven Realismus gab. Daudets Teilnahme für das menschlich Unvollkommene, die übrigens nirgends sentimental wird, trägt seine Bücher über die Mode des Naturalismus hinweg zu den Herzen der Menschen. „Sapho“ ist nicht nur ein besserer Roman als „Nana“, sondern birgt auch wirksamere „sexuelle Aufklärung“. Daß seine Psychologie oberflächlich sei, darf dem Verfasser der „Evangéliste“ nicht vorgeworfen werden.

Man hat Daudet den französischen Dickens genannt, was ihm keine Freude machte, weil damit eine literarische Abhängigkeit angedeutet war, die er entschieden bestritt. Die Kindergeschichte „Le petit chose“ (1868) verdankt „David Copperfield“ nichts.

Daudets Werk ist in hohem Maße autobiographisch. *Tisonner des souvenirs* ist der malerische Ausdruck den er für sein Erzählen braucht. Nirgends ist er dabei liebenswürdiger als in den kleinen Novellen, deren er eine ansehnliche Zahl zwischen seine Romane streute. Gegenüber den rein epischen Novellen Maupassants nehmen sich die Daudetschen wie Lieder aus.

Der „psychologische“ Roman.

Eine andere Umbildung des Naturalismus stellt Bourget dar. Auch für ihn ist das Individuum durch die Umwelt bedingt — hat er doch neuerdings unseren Goethe wesentlich als den Sohn eines angesehenen Bürgerhauses gedeutet. Auch er betrachtet seine Romane als wissenschaftliche Untersuchungen. Aber seine Veranlagung drängt ihn mehr zur Beobachtung des inneren als des äußeren Mechanismus des Lebens. Er ist vom Habitus Stendhals. Es zieht ihn die Zergliederung des inneren

Menschen (*l'homme moral*) an, die der klassische Naturalismus über der Milieuschilderung vernachlässigt. Und für diese Zergliederung brachte er einen hervorragenden Scharfblick, ein feines Empfindungsvermögen und ein großes Darstellungstalent mit. Sein Stoffgebiet ist eng: es ist die kosmopolitische Lebewelt der schiffbrüchigen Ehen mit ihren Helden egoistischer Genußsucht, wo das Schlechte immer das Stärkere ist. Den Instinkt- und Gehirnmechanismus einiger dieser sterilen Genüßlinge, dieser „Raubseelen", hat er tief ergründet und höchst eindrucksvoll dargestellt (*Mensonges*, 1887; *Le disciple*, 1889). Aber in der Enge dieser Welt erschöpft sich seine Kunst rasch, sowohl seine Seelenmalerei als seine Milieuschilderungen mit ihren eleganten Boudoirs, ihrer kostbaren Spitzenwäsche, ihren prunkvollen Hotels und unvermeidlichen Automobilen. Auch der Neokatholizismus hat Bourgets Kunst keine neue Kraft gegeben, denn es liegt bei ihm nicht eine Bekehrung vor, aus der ein neuer Glaube sprösse, sondern nur der Übergang zu einer kirchlichen Partei. Er knüpft heute nicht mehr bei Taine, sondern bei Bonald an und nennt sich mit einem Wort jener Zeit einen Traditionalisten. Der Roman dieses Traditionalismus ist „L'étape" (1902). Der einstige Künstler Bourget ist zum Moralisten geworden und bemüht sich nun, die Sensationserotik seiner Jugendromane nachträglich in den Dienst seiner neuen Mission zu deuten.

Mit mehr Anmut, aber auch mit mehr Leichtfertigkeit behandelt der kunstreiche Prévost die Erotik dieser Kreise. Er verteidigt gegenüber dem Naturalismus eine „romantische Realistik" (*le romanesque du réel*) und sucht sie in weiblichen Schicksalen. Er füllt seine Bücher mit lüsternen Herzensscharmützeln, deren Heldinnen auf allen Altersstufen stehen, vom Mädchenfrühling bis zur herbstlichen Frau.

Von den schönen Sünderinnen dieser Welt des eleganten Müßigganges und der Pornokratie werden die Erzähler leicht auf die Wege lasziver Schilderungen geführt und es ist nicht zu leugnen, daß oft genug die Unzüchtigkeit dieser „Psychologen" schlimmer ist, als die Unsauberkeit der Naturalisten.

Psychologisch nennt sich diese Richtung der Epik im Gegensatz zur „Physiologie" des naturalistischen und sozialen Romans. Sie will damit die Verinnerlichung ihrer Aufgabe andeuten. Bedeutende Talente sind dieser Richtung zugefallen. Aber die Eigenart dieser Talente fügt sich keiner schulmäßigen Klassifizierung und die Unterscheidung zwischen „psychologischem" und „sozialem" Roman selbst ist schwankend. Diese Termini nennen nicht fest umgrenzt Besitzstände, sondern bezeichnen Tendenzen. Der soziale Roman — die heutige Form des weiland naturalistischen — stellt das Kollektivleben, die Umwelt und das gesellschaftliche Problem in den Vordergrund. Den psychologischen Roman interessiert mehr das Individuum, ohne daß es freilich dem modernen Erzähler gestattet wäre, die bedingende Umwelt zu ignorieren. Man könnte diesen Roman richtiger den individualistischen nennen. Der Widerstreit

der beiden Romanrichtungen, der sozialen und der individualistischen, ist der Widerstreit des heutigen Lebens. Auch der Roman wird seine höchste Form in einer harmonischen Synthese beider finden, wie sie z. B. Hervieu und Estaunié versucht haben.

Hervieu ist ein scharfer Analytiker des Individuums und zugleich von starkem sozialem Interesse erfüllt. Er hat seine Helden erst unter den Armen des Lebens und des Geistes gesucht und die gereifte kraftvolle Kunst dann an die Schilderung aristokratischer Gemeinheit gewendet (*Peints par eux-mêmes*, 1893), ehe er zum Drama überging. Estaunié schildert, Milieu und Individuelles mit hervorragender Kunst verbindend, wie geistliche Erziehung die Persönlichkeit zermürbt (*L'empreinte*, 1895) oder, welche Gefahr das gelehrte Proletariat für die Gesellschaft birgt (*Le ferment*, 1899).

Der Roman ist endgültig aus dem engen Kreise der Liebesgeschichte herausgetreten — was einst die Staël theoretisch verlangt und Balzac einzuleiten begonnen hatte — und hat sich des ganzen Lebens bemächtigt. Auf dem weiten freien Felde des Romans treten alle Ideen, die unsere Zeit bewegen, zum Kampfe an: Gewissensfreiheit und Landflucht, Kinderarbeit und Nietzsche, Kirchentrennung und Feminismus. Der Roman ist ein sozialer Training geworden und wartet auf den großen Künstler, der diesem Geisteskampf die ebenbürtige Form geben mag.

Fern steht solchen Problemen Loti. *J'ai pour règle de conduite de faire toujours ce qui me plaît en dépit de toute moralité, de toute convention sociale; je ne crois à rien ni à personne; je n'ai ni foi ni espérance*, sagt er schon in seinem ersten Buche (*Aziyadé*, 1879). Ihn, den Seemann, trägt das Schiff von den Gestaden des Naturalismus in die Weiten des Meeres. Daß er Sittenbilder aus dem Leben der Fischer und Matrosen seiner bretonischen Heimat gibt, ist gewiß Einfluß naturalistischer Erzähler; auch, daß die unendliche See, welche die Küste der Bretagne mit den Ländern der Tropen und den Inseln des Eismeeres verbindet, seine Romane mit ihrer Allgegenwart erfüllt wie ein Fatum. Lotis Beispiel zeigt, wie die Erweiterung, die der Naturalismus dem Felde der Epik gegeben hat, auch für solche fruchtbar geworden ist, die sonst in ihrer Kunstübung nichts Naturalistisches haben. P. Loti.

Lotis Bücher sind Stimmungsbilder. Er ist ein Lyriker und dieser Lyriker ist zugleich einer der größten literarischen Maler seines Landes. Die Handlung seiner Erzählungen ist schwach, oft bloß, und wie widerstrebend, angedeutet. Seine Menschenkunst ist nicht hervorragend. Er liebt, einfache, primitive Wesen zu bilden, in deren Lust und Leid seine Melancholie sich spiegelt. Seine üppige Sinnlichkeit ist von Todesgedanken überschattet und diese unheilbare Traurigkeit spiegelt sich auch in den herrlichen Naturschilderungen, ob er die heimische Küste mit ihren regenschweren Wolkenvorhängen, ob er die brennende Wüste oder die Farbenpracht der Tropen malt. Nicht der Exotismus ist das Wesentliche seiner

Kunst, sondern die Stimmungsmacht, welcher der Zufall seines Berufs das weite Meer als Reich angewiesen hat, so daß hier seine Dichtung zum Erlebnis ward. Souverän gebietet Loti über dieses Reich und stellt neben das fahle Licht des arktischen Meeres die Glut der tropischen Sonne in wunderbarem Kontrast — Fichtenbaum des Nordens und Palme des Morgenlands. Seine Vorliebe für das Abnorme, Krankhafte mischt oft etwas Quälendes in die Poesie dieser Bücher und tut der rein menschlichen und auch der künstlerischen Wirkung Eintrag. Man fühlt etwas wie Vorsätzlichkeit. Loti bedient sich einer einfachen Sprache. Es charakterisiert den Lyriker, daß er gerne Wörter und Sätze wie einen Refrain wiederholt. Seine freie, impressionistische Diktion ist viel schlichter als die der Goncourt. — Leider ist dieser Poet später zum Reiseschriftsteller geworden.

So war Frankreich gegen Ende des Jahrhunderts reich an ungewöhnlichen Talenten und an hervorragenden Schöpfungen. Man nehme das eine Jahr 1887, das Lotis „Pêcheurs d'Islande", Zolas „La terre", Maupassants „Le Horla" und Bourgets „Mensonges" gebracht hat, um daran die Macht und die Weite dieser Kunst zu ermessen.

A. France. Wie der Lyriker Loti die elastische Form des Romans benutzt, um immerfort sein Ich zu erzählen, so auch A. France, von dem das Wort stammt: *tout roman est une autobiographie.* Er ist Lyriker wie Loti; aber nicht das weite Meer, sondern die enge Bibliothek, nicht das durch alle Zonen fliehende Schiff, sondern die fest verankerte Studierstube läßt seine Prosagedichte entstehen. Doch hat diese Bibliothek weitere Fernen als das Meer Lotis: sie hat die unendlichen Horizonte menschlicher Geschichte. Dem Seemann Loti fehlt jedes historische Interesse, das den Polyhistor France allein leitet. Jener sucht primitive Menschen in malerischer Szenerie. Die Reisen, die France durch seine Bücherwelt unternimmt, führen ihn zu historischen Landschaften, den Zeugen alter Zivilisation. Nicht ihr malerischer Wert fesselt ihn, sondern ihr geschichtlicher, als Stätten denkwürdigen menschlichen Geschehens. Auf diesen Stätten wandelt er, um sich zu den fernen Menschen zu gesellen, die dort einst das Leben erlitten haben. Mit unstillbarer Neugierde lauscht er den längst verklungenen Reden, die sie miteinander geführt haben müssen und gibt sie wieder: die Unterhaltung des Apostels Paulus mit dem Prokonsul Gallio, die Gespräche der Anachoreten in der Wüste mit den Kindern der Welt — und so durch Altertum, Mittelalter, Renaissance und Revolution bis zur Gegenwart, von Korinth und Alexandria bis zur rue Saint-Jacques. Er, der so gerne das Weltall einmal aus dem Facettenauge einer Fliege sehen möchte, verschafft sich wenigstens den Genuß, den Weltlauf aus den verschiedensten menschlichen Augen zu besehen: bald wie ein vornehmer Römer, bald wie ein asketischer Franziskaner, bald wie ein Revolutionsmann, bald wie ein Kind — und doch immer er selbst, klug und liebenswürdig, sinnlich und paradox. Die Geschmeidigkeit (*le dilet-*

*tantisme*) dieser Intelligenz ist bewundernswert, bewundernswert die scharfe Erfassung von Individualitäten, Orten, Zeiten, die den großen Künstler zeigt, dem ein scharfer Kritiker zur Seite steht. Sein Stil ist von wunderbarer Klarheit, der das Kleinste ins Licht setzt. Und dieses ausgebreitete Wissen, dieser kritische Sinn und diese künstlerische Gestaltungskraft werden von „zwei guten Beraterinnen" geleitet: der „lächelnden Ironie" und dem „weinenden Mitleid". Die eine, so sagt er, macht das Leben liebenswert, das andere macht es heilig. Das ist die Stimmung des Humoristen. Aus ihr fließen seit der prächtigen Geschichte vom „Verbrechen des Philologen Sylvestre Bonnard" (1881) — einem der wenigen wirklichen Romane, die France geschrieben — so viele große und kleine Erzählungen, in denen er „die Abenteuer meiner Seele" berichtet. Es ist die Lebensbeichte eines Skeptikers: alles ist eitel. Alle Wahrheit und alle Lüge ist relativ; was uns rettet ist die Illusion der schönen Form. Dieser Skeptizismus legt seine Hand an alles Aber er ist, indem er alle Überlieferung lästert, nicht brutal und zornig, sondern mitleidig und lächelnd. Nie hat der uralte Skeptizismus einen glänzenderen künstlerischen Ausdruck gefunden. France ist sein moderner Poet. So behandelt er auch die Dinge des Glaubens, man möchte sagen: mit einfältigem, frommem Sinne. France gleicht hierin Renan: er ist von der nämlichen freundlichen Unversöhnlichkeit gegen den Glauben. Auch ihn ziehen jene Zeiten an, wo das Christentum mit Judentum und Antike rang. Ihn beschäftigt die Pathologie der Frömmigkeit Er hat neulich das Problem der Jeanne d'Arc behandelt und es ist leicht möglich, daß der kluge „Dilettant" richtig sieht.

„*L'esprit spéculatif rend l'homme impropre à l'action*" sagt France, der die Welt lange Zeit von seinem Schreibtisch aus betrachtete, ohne in ihr Treiben handelnd einzugreifen. Doch hat ihn immer wieder die Gegenwart angezogen und aus den Fernen der Geschichte ist er immer wieder zu ihr zurückgekehrt. „Histoire contemporaine" betitelt sich eine neuere Serie seiner geistvollen „*romans discourants*". Und schließlich hat die Allgewalt des Lebens auch über seinen Skeptizismus gesiegt und hat den alten Zweifler in den Kampf des Tages gezwungen, wo er sich leidenschaftlich zu optimistischen Forderungen erhoben hat. So hat es sich auch an ihm erwahrt, daß es dem Menschen nicht gegeben ist, mit einem völligen Agnostizismus sich zu begnügen, und daß die Kämpfe der Gegenwart keine Neutralität dulden.

Vers und Prosa

A. France hat auch Verse geschrieben. Seine „Poèmes dorés" gehören zur reichsten parnassischen Poesie. Aber die endgültige Form seiner Dichtung ward doch die Prosa und er gleicht darin so manchen hervorragenden Künstlern der Gegenwart, welche die gebundene Rede ihrer Jugend zugunsten der Prosa aufgegeben haben, wie Maupassant, Bourget, Daudet. Und der Lyriker Loti hat überhaupt keine Verse geschrieben.

So wandeln sich die Zeiten! Im Mittelalter überwog der Vers bei weitem die Prosa; er beherrschte das ganze Schrifttum, auch das gelehrte. In unserem wissenschaftlichen Zeitalter überwiegt die Prosa; sie beherrscht auch die dichterische Schöpfung. Und so hört man denn die Klage, daß die Wissenschaft und der Naturalismus die Poesie ertöten. Die Klage ist ungerecht. Wahr ist nur — trotz der glänzenden Gedankenlyrik Sully Prudhommes — daß die moderne Poesie sich nicht mehr so leicht in die Gebundenheit der Verssprache findet. Der moderne Gedanke ist zu kompliziert, zu kritisch geworden für das Gleichmaß des Verses, das mehr zum Ausdruck einfacherer Empfindungen und Vorstellungen paßt. Daher die Rebellion der Verslibristes gegen den alten Zwang der metrischen Form. Daher bei anderen, wie France, der Verzicht auf den Vers überhaupt, dessen verslibristische Gestaltlosigkeit ihren Formensinn unbefriedigt ließ. Nicht die Poesie, wohl aber das Gebiet der Versdichtung ist in der modernen Zeit zurückgegangen. Und in dem Maße wie die Wissenschaft selbst eine neue Quelle der Poesie wurde, hat sie auch ihre Sprache, die Prosa, mit neuem dichterischem Leben erfüllt. Was der Vers verlor, hat die Prosa an Poesie gewonnen.

Die dramatische Literatur.

Wie in der Romantik das „drame“ über die Tragödie gesiegt hatte, so wird es nun durch die „comédie“ verdrängt, die von der Romantik vernachlässigt worden war und nur in den literarischen Niederungen gedieh, wo Scribe sie beherrschte. Jetzt, zur Zeit des Kaiserreiches, kam diese Lustspieldichtung zu einer dreifachen, charakteristischen Manifestation in den Operetten Offenbachs, den Possen Labiches und den Sittenbildern Augiers und Dumas'.

Wie für die Jahre des lebenslustigen Ludwig XIV. die „ballets“ mit Lullys Musik und Benserades Versen charakteristisch sind, so für die Lebewelt Napoleons III. die Libretti Meilhacs und Halévys, von „Belle Hélène“ bis zur „Vie parisienne“, mit der Musik Offenbachs: diese bouffonne Verklärung des eleganten Skeptizismus und raffiniertester Genußsucht, diese Dramatisierung der „blague“. Die bürgerliche und provinzielle Welt schildert mit einer unerschöpflichen Fülle närrischer Einfälle Labiche († 1880), der an seinen Zeitgenossen Bretón de los Herreros erinnert. Auf den Narrenspiegel seiner „comédies-vaudevilles“ fällt der Strahl der Poesie und seine starke und gutmütige Wirklichkeitsfreude schafft in Karikaturen Lebensbilder, die nicht nur beim Schein der Rampe, sondern auch im Licht der Lektüre bestehen (*Le voyage de M. Perrichon,* 1860). Das gesungene Couplet schwand aus dem Vaudeville, dem es einst den Namen gegeben, und verblieb der Operette.

Augier und Dumas.

Auch Augier und Dumas sind, wie Sardou, Schüler Scribes. Aber während Sardou sein Talent vorzüglich in Scribes Mache und Geschäftskunst übte, haben jene mit hohem künstlerischen Ernste die Mache geadelt und in den Dienst einer sozialen Mission gestellt, welche die Schranken der Konvention nicht achtete. Man fühlt die Nähe der Welt, die Balzacs

Realismus erschlossen hat. Augier und Dumas sind künstlerischer, tiefer und entschlossener als Scribe. Der Ernst dieser realistischen Sittenstücke mit ihren tragischen Konflikten führte oft dazu, daß die Bezeichnung *comédie* als unpassend empfunden und durch das indifferente *pièce* ersetzt wurde. Und oft genug machen diese *pièces* von den dramatischen Freiheiten wenig Gebrauch und stellen die letzten Stunden vor einer Katastrophe, eine bloße Krisis, ohne Schauplatzwechsel dar, wie einst die klassische Tragödie.

Augier und Dumas zeigen in ihren Anfängen noch romantischen Schmuck. Sie beginnen mit der romantischen Darstellung liebender Dirnen, denen diese Liebe zum Verhängnis wird: Augiers Donna Clorinde (*L'aventurière*, 1848), und Dumas' Marguerite Gautier (*Dame aux camélias, drame*, 1852). Auch schreibt Augier erst in Versen. Aber die alte Verssprache liegt ihm nicht und gibt etwas Unfreies auch seiner „Gabrielle", mit welcher *comédie* er 1849 seinen Weg findet: sie stellt den Sieg des Gewissens über die romantische Leidenschaft dar. Das Beispiel einer Freundin und das vertrauende Wort des Gatten erhalten die schwankende Gabrielle ihrer Pflicht. Und nun gibt Augier in einem Dutzend hervorragender Stücke das Maß seines Könnens vom „Gendre de M. Poirier" (1854) bis zu den „Fourchambault" (1878), in denen das Problem der Familie — der reichen und der armen „besseren" Familie — im Vordergrund steht. Die Familie soll auf Neigung und Gewissen gestellt sein, nicht auf Mitgift, gesellschaftliche Stellung, auf Collage und Schein. Den Verheerungen, welche die Jagd nach Geld und Genuß im öffentlichen Leben anrichten, folgt Augier ebenfalls. Wuchtigen Schrittes tritt er in die Arena des politischen Kampfes gegen Streberei, Reaktion und Klerikalismus. Es liegt eine große, gesunde Kraft in diesen starken Dramen eines charaktervollen Dichters. Ist ihm Dumas an Tiefe und Weitblick überlegen, so tut dafür bei Augier keine „Philosophie" der energischen Lebenswirklichkeit Abbruch. Programmatische Vorreden zu seinen Stücken zu schreiben, weigerte er sich. Er hat eine unvergängliche Galerie defekter Menschen geschaffen, vom Dreiviertelsehrenmann bis zum unzweideutigen Spitzbuben. Daß ihm die honetten Gegenstücke, die edeln Offiziere, Gelehrten, Ingenieure — *l'éternel ingénieur vertueux des romans et des comédies*, wie Lemaitre sagt — etwas langweilig geraten sind, teilt er mit anderen Moralisten: es ist die Rache der Kunst.

Dumas, der *fils naturel* eines *père prodigue* — die Helden zweier seiner Stücke — schreibt aus andern Voraussetzungen heraus als Augier. Er spricht auf Grundlage seiner eigenen irregulären gesellschaftlichen Stellung. Er plädiert seinen eigenen Fall gegen die bestehende Gesellschaft, gegen ihre Sitten und Gesetze. Seine *comédies* und *pièces* sind dramatische Plädoyers und damit man sie nicht mißverstehe, gibt er ihnen flammende, etwas skandalsüchtige Vorreden mit. Ein „*théâtre utile*" will er schaffen, trotz der Apostel des „*l'art pour l'art: trois mots absolument vides de sens*". So postuliert er das Tendenzstück (*pièce à thèse*). Er ist sein geistreicher

Virtuose. Was das Tendenzdrama, dessen Handlung so leicht schematisch wird, dessen Personen so leicht blutleer geraten, dessen Rede so leicht in aufdringliche Didaktik ausläuft — was dieses Tendenzdrama an wirklichem Leben überhaupt fassen kann, das hat ihm dieser dramaturgische Hexenmeister gegeben. Es bleiben Stellen genug, wo keine Realistik über Schema, Symbol und Lehrhaftigkeit zu triumphieren vermocht hat. So schwankt der Eindruck, den seine meisterlich geführten Stücke machen: sie sind teils packend wie das Leben, teils erkältend wie die Theorie.

Für Dumas ist, wie für Augier, das zentrale Thema die Familie, die Heiligkeit der Ehe. Aber Dumas kämpft insbesondere für die Frau, die er heben, stärken und durch die Möglichkeit der Scheidung befreien will: „*Notre but est de protéger la femme contre les dangers de l'ignorance, de la misère et de l'oisiveté . . . empêcher de choir ou tâcher de relever . . .*“ Er ist ein Vorkämpfer der Emanzipation der Frau, obschon das Wort ihm mißfällt. Sein Hauptinteresse gilt der Rehabilitierung derer, welche die Familie nach Sitte und Gesetz ausgestoßen hat: der unverheirateten Mutter und ihrem Kinde, diesem Schmerzensproblem der Gesellschaft. Das ist, was er seine eigentliche *thèse sociale* nennt. Er klagt diese Gesellschaft an und plädiert für Milde. Indem er die Schuld des einzelnen der Gesamtheit aufbürdet, bekennt er sich zur naturalistischen Lehre, obwohl er es ablehnt der *école naturaliste pure* anzugehören. Seine Produktion ist nicht eben stark: anderthalb Dutzend Stücke. Aber sie zeigt kein Erlahmen. Das letzte (*Francillon*, 1887) ist wohl sein bestes. Daß sein erstes Sittenstück „Le demi-monde“ (1855) zu dem geflügelten Worte von der Halbwelt führte, verdroß ihn. Sein *demi-monde* ist nicht die Welt der käuflichen Liebe, sondern die der gefallenen Frauen. Gegen Ende seiner Laufbahn spürt Dumas den Hauch Ibsenscher Dramatik. Er empfand Ibsen als einen, der das weiterführte, was er selbst begonnen: die Revolutionierung des sozialen Gewissens.

Augier und Dumas, die man, wie Corneille und Racine, immer zusammen nennt, sind, wie diese, recht verschieden. Augier hält der Gesellschaft den Spiegel ihrer konventionellen Unmoral vor und mit seinem eindringlichen und aufrichtigen Wort sagt er ihr: So sieht's bei euch aus — schämt euch! Dumas aber will bestimmte Opfer dieser konventionellen Unmoral befreien und fordert eine Umwertung gesellschaftlicher Werte. Er stellt die Dramatik in den Dienst von Thesen für eine Reform von Gesetz und Sitte. Die beiden Männer sind sich im Leben nicht näher getreten. Wenn Dumas dem ältern Kollegen viel verdankt, so hat er doch auch auf Augier Einfluß geübt und dieser hat sich ihm beigesellt im Kampf für die Ehescheidung (*Madame Caverlet, pièce*, 1876) und die Rehabilitierung des natürlichen Kindes und seiner Mutter (*Les Fourchambault*).

Die machtvollen Schöpfungen dieser beider Dramatiker begründeten eine neue europäische Herrschaft des französischen Theaters: auch die germanischen Länder übernahmen dieses Sittenstück und bildeten es formell

und stofflich nach und weiter — um mit diesen Weiterbildungen dann wieder auf die französische Bühne zu wirken. Ibsen hat von Dumas gelernt.

Unter den Vertretern dieser Sittenkomödie ist im Auslande besonders Pailleron mit seinem „Monde où l'on s'ennuie" (1869) bekannt geworden. Der Theoretiker der Schule ist der geistvolle Fr. Sarcey († 1899). Während dreißig Jahren hat Sarcey all die Dramen, die den Regeln der *pièce bien faite* nicht entsprachen, im Feuilleton des „Temps" der Mißbilligung des Publikums überantwortet. Das technische Schema ging ihm über alles, ein regelrechtes Vaudeville über Shakespeare, und es ist bezeichnend für den literarischen Autoritätsglauben der Franzosen, daß Sarcey jahrzehntelang eine förmliche Herrschaft besaß.

Die naturalistische Dramatik

Gegen das Schema dieser „Theaterküche" revoltierten in den letzten Jahren des Kaiserreiches die Jungen als gegen eine Künstelei. Sie protestierten im Namen der Wahrheit und der Natur gegen Scribesche Szenenführung, gegen den ebenmäßigen Bau der Akte, gegen die Rollen, die einem Bedürfnis des Optimismus entsprangen oder zur Belehrung des Publikums erdacht werden (*le personnage sympathique*), gegen die lehrhaften Tiraden. Diese Jungen kommen vom Roman her, der inzwischen naturalistisch geworden war, keine Kunstregeln anerkannte und seine Helden gern in den Niederungen des Lebens suchte. Aber die Dramen dieser Romandichter wie Goncourt, Zola sind keine Kunstwerke. Auch Daudets „Arlésienne" (1872), dieses schöne Drama leidenschaftlich bewegten provinziellen Lebens, drang nicht durch. Da kam H. Becque (1837–99). Becque hat zwar gegen die Naturalisten polemisiert — wie gegen jedermann — aber die Übertreibungen, die er ihnen vorwirft, finden sich auch bei ihm. Er gehört zur Schule. So phantastisch sein „Michel Pauper, drame en sept tableaux" (1870) sein mag, dieser edle Ingenieur und Naturbursche Michel verrät schon durch die Nuance des Alkoholismus seine literarische Herkunft und das dritte *tableau* des vierten Aktes (*une rue sur les quais*), das ihn betrunken vor der Haustüre liegend zeigt, während seine Frau mit ihrem Liebhaber über ihn wegschreitet, ist das richtige Romanbild: Coupeau, Lantier und Gervaise (*L'assommoir*). Zu wirklicher Größe erhebt er sich in den „Corbeaux" (1882), dem Bild einer Familie, auf die nach dem plötzlichen Tod des Ernährers die Raben niedersteigen: Geschäftsfreund, Notar, Gläubiger, um aus der äußern und innern Not der Schutzlosen Gewinn und Genuß zu ziehen: rücksichtslose, von allen dramatischen Mätzchen freie Darstellung ergreifender Alltäglichkeit in meisterlicher Charakterisierung. Und das selbe Lob gebührt der „Parisienne" (1885), diesem dreiaktigen Ausschnitt aus dem Leben eines Weibes, das in souveräner Amoralität sich mit sicherer Verstellung und Lüge inmitten zweier Liebesverhältnisse bewegt: einem *ménage à quatre*. Becque gibt uns diese wurmstichigen Personen in brutaler Wirklichkeitsfreude, ohne jede Milderung, ohne einen erfreulichen Zug, ohne irgendwelche

H. Becque

Lösung, gleichsam höhnisch erklärend: so gemein ist das Leben. „Corbeaux“ und „Parisienne“ enden beide mit dem Siege der Gemeinheit. Er nennt diese Kunst: *représenter ses semblables*. „In der Dramatik, erklärt er, gibt es weder Gesetze noch Regeln; es gibt nur Werke . . . ich hasse das Thesenstück.“ Man dürfe bei ihm keine „Ideen“ suchen; er sei kein Denker.

Das Publikum lehnte unter Sarceys Führung Becques grausame Meisterstücke ab. Doch fand Becque begeisterte Anhänger, die gleich ihm nicht kunstvoll aufgebaute Dramen, sondern bloß Lebensausschnitte (*tranches de vie*) und *tableaux* gaben und die Wirklichkeit mit Vorliebe in der Häßlichkeit der Zustände und der Gemeinheit der Helden suchten, sei es aus künstlerischer oder philosophischer Überzeugung, sei es aus Renommisterei. Eine ganze Welt von Jammer, Elend, Brutalität und Ekel steigt auf die Bühne und trotzt zynisch jeder Konvention der Form und des Inhalts (*la comédie rosse*, z. B. Goncourts *Germinie Lacerteux*, 1887).

Das Théâtre-libre.

Diese naturalistische Dramatik fand seit 1887 in Antoines Théâtre-libre eine Stätte, welche die jungen Talente gastlich empfing und schon in den ersten drei Jahren 125 „*actes inédits*“ spielte, während die beiden großen Staatsbühnen zusammen nur deren 92 brachten. So ward Antoines Unternehmen von Anfang an zu einem starken Ferment dramatischer Tätigkeit. Wenn indessen die „freie Bühne“ während der sieben Jahre ihrer Existenz keine andere Aufgabe erfüllt hätte, als die „Trotzstücke“ der Ancey, Céard, Jullien usw. einem abonnierten Liebhaberpublikum vorzuführen, so würde ihre Rolle bescheiden geblieben sein, denn die Mode wandte sich von Becques Nachfolgern bald ab, obwohl ihre *pièces*, *études* usw. mit der düsteren Auffassung des Lebens als einer amoralischen Ordnung viel intensive, packende Bilder geben (z. B. Hennique, *Esther Brandès*, 1887; Céard, *Les résignés*, 1889). Die Formlosigkeit der *comédie rosse* wurde zur Formel, die Lebensverleumdung zur förmlichen These, gewisse Rollen zu förmlichen Typen (*le personnage cynique*), und so erschöpfte sich die Neuheit bald in Einförmigkeit und ward konventionell. Und das war das Ende. Antoine kämpfte indessen nicht sowohl für die *comédie rosse* als für jegliche Freiheit des Dichters und des Schauspielers: *laisser tenter toutes les expériences* war der Wahlspruch. Er kämpfte für naturgetreue Inszenierung der Umwelt und, wie einst Molière, für einfache, natürliche Diktion und Geste gegenüber dem konventionellen Vortrag und dem stilisierten Pathos der führenden Bühnen. Er öffnete sein Haus den Werken des Auslandes, den russischen, skandinavischen, deutschen: Tolstois „Macht der Finsternis“ 1888, Ibsens „Gespenster“ 1890, Hauptmanns „Weber“. Das Théâtre-libre wurde das Einfallstor für diese „nordischen“ Dramatiker, als deren Führer Ibsen galt, von dem in Frankreich hauptsächlich die „Gespenster“, „Wildente“ und „Nora“ bekannt geworden sind. Gewiß hat das französische Publikum nie ein wirkliches Verhältnis zu dieser fremden Kunst gewonnen und Sarceys Protest gegen die *ibsénité* war ihm aus dem Herzen gesprochen. Aber einzelne Dichter sind durch das

nordische Schauspiel tief ergriffen und beeinflußt worden. Ibsen besonders, der grüblerische Wahrheitssucher, ward in ihnen mächtig. Mit den weiten Horizonten und den erbarmungslosen Tiefen seiner Stücke, an denen der eine den Naturalismus und der andere den Symbolismus, dieser den Sozialismus und jener den Individualismus pries, zwang er zum Nachdenken über die Probleme des Daseins. Er war, was Becque nie sein wollte, ein Denker, und gab das Beispiel einer Dramatik der Ideen und Probleme, die weder das Mittel kruder Gegenständlichkeit noch das der symbolischen Einkleidung verschmähte. Das Element des Krankhaften, Schrecklichen, Grausigen, Schicksalsmächtigen, das in diesem Theater eine hervorragende Rolle spielt, führt von selbst zum Symbol. So reichte in der neuen Bühnenkunst der Naturalismus dem Symbolismus die Hand — wie im Roman.

Neben und nach dem Théâtre-libre haben andere Bühnen, wie das Théâtre de l'Œuvre (seit 1892) seine Aufgabe weitergeführt. Auch die „Cabarets“ (seit 1880) haben daran Anteil, deren Scherz und Ernst für manches junge Talent die erste Versuchsstation neuer Kunst war.

Die durch das Théâtre-libre geleitete naturalistische Bewegung ist das große Ereignis in der Geschichte der französischen Dramatik der letzten Jahrzehnte. Nachdem Sturm und Drang verrauscht, ist der Gewinn deutlich erkennbar: das Gewitter hat erfrischte Fluren hinterlassen. Inszenierung und Spiel der Bühne, die Handlungsführung der Stücke, die idiomatische Nuancierung der Rede sind freier, lebenswirklicher, natürlicher geworden. Die ganze dichterische Arbeit ist befreit von den Konventionen der Schule: Niemand regiert und befiehlt. Die Künstler bilden statt zu reden. Daß die Technik nicht selten leidet, ist unbestreitbar: das ist die Kehrseite der Freiheit. Das Feld des Dramatikers hat sich erweitert. Es ist so weit geworden wie das Leben selbst und umfaßt auch das Dasein der Kleinsten und Elendesten. Auch ihr Schicksal ist Menschenschicksal und birgt für das Auge des Sehenden den Quell der Poesie, und der Künstler hat das Recht, es nachzubilden. Daß dies heute anerkannt ist, ist das — nicht nur soziale, sondern auch künstlerische — Verdienst des Naturalismus. Niemand wundert sich, daß der feinsinnige A. France neben dem Drama vom „Lys rouge“ auch das Straßenbild „Crainquebille“ (1905) geschrieben und mit den drei *tableaux* ein kleines Meisterwerk geliefert hat. Und wenige werden sich weigern, Courtelines „tragischen Possen“ Kunstwert zuzugestehen. Aber nicht nur erweitert, sondern auch vertieft hat sich die dramatische Arbeit. Die naturalistische Beobachtung hat in der Tiefe des menschlichen Handelns neue Beweggründe erkannt, die den Menschen bedingter und komplizierter erscheinen lassen, als die ältere Dramatik ihn begriff. Die Psychologie des neuen Dramas hat daraus Gewinn gezogen. Das Erbe der naturalistischen Dramatik.

Aus der naturalistischen Bewegung und zum Teil geradezu vom Théâtre-libre kommen die repräsentativen Dramatiker des heutigen Frank-

Die „comédie nouvelle".

reich: Portoriche, Donnay, Brieux, Hervieu, Curel und diese Herkunft spiegelt sich auch im Schicksal ihrer berühmtesten Stücke: Curels „Fossiles" sind 1892 vom Théâtre-libre aus der Taufe gehoben worden und dann acht Jahre später an die Bühne des Staatstheaters übergegangen. Diese Dramatiker sind indessen weit davon entfernt eine Schule zu bilden. Portoriche und Donnay schildern mit Vorliebe die *mœurs mondaines* der Gesellschaft, deren Liebesleben Portoriche mit verfeinertem Naturalismus tief erfaßt, während Donnay als ironischer Beobachter es mit schillernder Rede geistreich umspielt. Nur schwach und unsicher ist in Donnays Stücken der Hauch der neuen Zeit. Stark ist er bei Brieux. Brieux kann als der moderne Augier gelten. Er stellt z. B. die demoralisierende Wirkung der Mitgiftspekulationen dar (*Les trois filles de M. Dupont*, 1899); doch merkt man deutlich, wie er in der Schilderung des bürgerlichen Interieurs von Becque gelernt hat. Ehrlich und kraftvoll behandelt er die Probleme unseres Lebens. Wenn auch Brieux den Kreis dieser Probleme viel weiter zieht als Augier und darin den Einfluß Ibsens verrät (z. B. *Les avariés*), so ähnelt er Augier doch wieder darin, daß er gegenüber der „Revolutionierung des Gewissens" Zurückhaltung übt (*L'évasion*). Aber seine Kunst leidet unter der Lehrhaftigkeit. Die erzieherische Absicht seiner Stücke macht sich zu sehr breit. Nicht daß er überhaupt in seinen Dramen eine Tendenz vertritt und sich ein Problem vom Herzen schreibt, darf dem Dichter zum Vorwurf gemacht werden. Das Wort vom „Tendenzstück" ist ein Schlagwort und führt zum Mißbrauch. Jeder Künstler hat die Tendenz seiner Persönlichkeit und jedes Kunstwerk spricht sie aus — muß sie aussprechen. Aber es darf dieser Tendenz kein Opfer bringen. Das aber tun die Dramen Brieux' und einzelne so sehr, daß in ihnen geradezu das alte Thesenstück wieder ersteht (z. B. *Les bienfaiteurs*). Da ist die künstliche Zurechtmachung der Handlung, da sind die simplistischen Charaktere und die simplistische Lösung, wie sie das Leben nicht so restlos bietet; da ist sogar die Figur des Räsonneurs, der den didaktischen Kommentar vorträgt. Hervieus vornehme Kunst arbeitet mit feineren Mitteln, und zu Unrecht bezeichnet man seine Stücke als *pièces à thèse*. Aber etwas Geradliniges eignet sowohl der Handlung wie den Personen der straffgebauten Dramen. Sie packen den Zuschauer durch die Folgerichtigkeit ihrer Entwickelung und den inneren Reichtum ihrer Szenen, in denen die Seelennot, welche Natur, Sitte und Gesetz über uns Menschen bringen, erschlossen werden — und doch entlassen sie einen mit dem Eindruck, daß der Dichter zu sehr konstruiert. Am wenigsten wohl in seinem besten Stücke „La course du flambeau" (1900), einer Tragödie der Mutterliebe, deren symbolischer Titel vom griechischen Fackellauf hergenommen ist, bei welchem jeder die von seinem Hintermann empfangene Fackel eiligst zu seinem Vordermanne weiter trägt, wobei aller Augen dem wandernden Lichte folgen, ohne sich zurückzuwenden: so geben wir Menschen das Licht des Lebens weiter, eine Generation der anderen, und jeder von uns

blickt dem wandernden Lebenslichte nach — blickt nach seinen Kindern und nicht zurück. Es ist ein Gesetz des Lebens, daß die Mutter ihr Kind mehr liebt, als dieses seine Mutter. „*La piété filiale ne résiste pas à l'épreuve*“ ist das Thema des „Fackellaufes“ und es ist ergreifend behandelt in den drei Figuren der Großmutter — in welcher der Quell des Lebens versiegt ist —, der Mutter — die ihrer Tochter alles opfert — und dieser Tochter, die sich von der Mutter abwendet, um dem Licht des Lebens zu folgen.

Der bedeutendste dieser Dramatiker ist ohne Zweifel Curel. Seine „Fossiles“ sind das beste Stück der letzten Jahre und auch sein bestes: Das Bild des alten Adels, der fern von der demokratischen Welt, die er nicht versteht und die ihn nicht brauchen kann, sich resigniert in Tatenlosigkeit verzehrt, während seine Kinder diese Tatenlosigkeit hassen und vor Verlangen brennen, ins Leben zurückzukehren und als moderne Menschen eine Mission zu erfüllen. Dieser Konflikt ist von Curel in origineller und kühner Erfindung auf tiefen seelischen Fundamenten aufgebaut und zur Tragödie gestaltet. Er hat das Thema von der sozialen Nutzbarmachung der *noblesse inutile* wieder aufgenommen im „Repas du lion“ (1897) und es weiter geführt: Der Adel wird industriell und wird in die Arbeiterbewegung hineingezogen. Aber hier ist Curel, wie anderswo, der Gefahr nicht entgangen, die im Hintergrunde dieser Stücke lauert: das didaktische Pathos reißt ihn fort.

So greift der französische Dramatiker der Gegenwart mit entschlossener Hand nach allen Problemen, die uns umgeben: Arbeiterfrage und Sozialismus, Erziehung und Unterricht, Politik und Börse, Ehescheidung und drittes Geschlecht, psychische und physische Heredität, Wissenschaft und Dogma.

Neben dieser „comédie nouvelle“, die zum Nachdenken zwingt und erzieht, die eine Schule der Handlung und des Willens ist, steht ihr Halbgeschwister und Widerpart: „le drame symbolique.“ Es ist aus der nämlichen pessimistischen Weltanschauung geboren, aus welcher das naturalistische Theater hervorgegangen. Aber es ist nicht erzieherisch, wie die „comédie nouvelle“. Nicht der Wille, sondern die träumerische Stimmung beherrscht es. Es ist poesieerfülltes aber unsoziales Spiel. Sein vornehmster Vertreter ist Maeterlinck — nicht der Verfasser des lyrischen Effektstückes „Monna Vanna“, sondern der Dichter von „L'intruse“, „Les aveugles“ (1890), „Aglavaine und Sélysette“, der aus der Tragödie des Alltags — das ist sein Ausdruck — wie aus der Welt des Märchens wunderbare dramatische Gebilde gestaltet: nicht Sitten- sondern Stimmungsstudien. Die Helden dieses Theaters sind Menschen mit dämmernden Sinnen: Blinde, Greise, Irre, Kinder. Ahnen ist ihr Tun; lallen, schweigen ist ihre Sprache. Von unbegreiflichen Schicksalsmächten geführt, wandeln, taumeln sie angstvoll ihre Bahn. Man denkt unwillkürlich an die Kompositionen Sascha Schneiders. Der Tod ist der allgewaltige Beherrscher

Die Dramatik des Symbolismus

dieses Reiches, in welchem köstliche Wunder nur geschehen, um in unabwendbares Leid zu versinken. Die Stimmung dieser lyrischen Bühne, auf welcher — naturalistisch — die Inszenierung mitspielt, ist beklemmende Lebensverneinung. Neuerdings aber ist Maeterlinck unter Führung der Naturbeobachtung zu nachdrücklicher Lebensbejahung gekommen und schreibt, ein zweiter Michelet, vom „Leben der Bienen", von der „Intelligenz der Blumen". Und daraus ist, als ein Versprechen werktätigerer Kunst, „Joyzelle" (1903) hervorgegangen.

Von Maeterlincks Stimmungskunst geleitet, von Baudelaires Lyrik erfüllt, und Flauberts „Herodias" vor Augen, schrieb O. Wilde seine „Salome" (1893) französisch. Aus dem historischen Stoff machte er eine dramatische Studie über sexuelle Perversität, die anwidert. Es ist das Werk eines Kranken, der aber seine hohe Künstlerschaft von neuem erweist in der Schilderung jenes römisch-orientalischen Königshofes, über dem gewitterschwer die Ahnung eines unentrinnbaren Unheils lagert, und in der Evokation jener ganzen barbarischen Welt, in deren Soldatengespräche und Judengezänk der Ruf des Evangeliums hineinklingt.

Neben dem Prosadialog des naturalistischen Sittenstückes ist der klingende Vers des weiland romantischen Dramas nicht ganz verstummt. Von Zeit zu Zeit folgt das Publikum gern seinem Rufe zu einer Fahrt ins alte romantische Land und niemand hat mit diesem Rufe mehr Glück gehabt, als Rostand. „Cyrano de Bergerac" (1897) hat durch seine glänzende Erweckung stolzer Vergangenheit, durch seine virtuose Wortkunst, durch die lyrische Verherrlichung nationaler Eigenart all die Stimmungen siegreich ausgelöst, die beim *naturalisme* und *ibsénisme* zu kurz gekommen waren. Der Triumph dieses Stückes — den ganz Europa den Franzosen abgenommen hat — ist ein Datum, aber kein Wendepunkt in der Geschichte der Dramatik. Denn „Cyrano" ist zwar ein Werk der Poesie — dem der Autor übrigens nichts Ebenbürtiges hat folgen lassen — aber seine Wurzeln ruhen in der Kunstanschauung einer vergangenen Zeit.

Rostand.

Ein verspäteter Romantiker ist auch Gobineau, dessen Buchdrama, historische Szenen aus der italienischen Renaissance (Savonarola, Cesare Borgia, Julius II., Leo X., Michelangelo, 1877), ein Werk ungewöhnlichen dichterischen Könnens ist. In diesen Szenen voll tiefer Empfindung, hohen Geistesfluges und leidenschaftlicher Erregung huldigt der Poet jenem Rinascimento, dessen Herrenmenschen den „Rassenphilosophen" anzogen. Auch der Philosoph Gobineau ist ja — nur ein Poet.

Das Buchdrama hat in Frankreich nicht die Bedeutung, wie im zeitgenössischen England. Aber Renans Name (*Drames philosophiques*) muß dabei genannt werden. Er hat Figuren aus Shakespeares „Sturm" — den nach Mailand zurückgekehrten Prospero mit Caliban und Ariel — sowie die Sage vom Dianaheiligtum am Nemisee zu geistvoller Behandlung von Zeitfragen, besonders zur Auseinandersetzung mit der siegreichen Demokratie benutzt und in der „Abbesse de Jouarre" (1886) das heid-

nische „Omnia vincit amor“ zugleich weise und frivol in Worthandlung gesetzt.

Rückblick. Die französische — d. h. die Pariser — Bühne gehört nicht mehr wie zur Zeit der Romantik einer bestimmten Schule. Der moderne Individualismus hat die Schultheorien zu Fall gebracht und die Autorität einer überragenden künstlerischen Persönlichkeit fehlt. Der Dichter sucht sich selbst den Weg. Der Sturm des Naturalismus hat eine Freiheit zurückgelassen, wie sie kaum zuvor bestanden und welche die einen als Gewähr für die Zukunft begrüßen, während die andern sie als Anarchie beklagen. Er hat auch dem zeitgenössischen Drama des germanischen Auslandes eine so einflußreiche Stellung geschaffen, wie sie nie vorher dagewesen. Die einheimische Kunst hat dadurch einen mächtigen Impuls erhalten, ohne daß sie nun, wie Ängstliche befürchten, über ihrem weiteren Horizonte den Blick für das eigene Volkstum zu verlieren Gefahr läuft.

Shakespeare ist endlich auf der französischen Staatsbühne eingezogen.

Die moderne Dramatik zeugt von ernster künstlerischer und sozialer Arbeit. Das Verlangen nach einem nationalen Festspiel hat zur Wiederbelebung des antiken Theaters von Orange geführt. Doch ist das moderne Kunstwerk, nach welchem diese Bühne schreit, noch nicht geschrieben. Auch die Volkstheaterbestrebungen haben eine Stätte und begabte Förderer wie M. Bouchor gefunden. Das Ausland aber beurteilt zu leicht die dramatische Arbeit der Franzosen nach jenen leichtgeschürzten Possen und erotischen Unsittenstücken, welche die Pariser Boulevards, dieser ewige Jahrmarkt, besonders für die neugierigen Fremden schafft und die mit diesen Fremden den Weg in die Welt finden und die Franzosen in den Ruf besonderer Frivolität bringen. —

Frankreichs literarische Hegemonie. Wenn auch Frankreich heute noch innerhalb der Romania die literarische Hegemonie besitzt, so hat es sie doch in Europa nicht mehr inne. Dessen Geist ist mündig geworden und, kosmopolitisch, widerstrebt er einer bestimmten Führung. Darüber klagt Frankreich seit Jahrzehnten. „*L'esprit européen*, sagt z. B. de Vogüé 1886, *nous échappe*“. Noch kaufe Europa französische Bücher aus Gewohnheit und Mode, aber das eigentlich bildende, nährende Buch komme nicht mehr aus Paris. Und tatsächlich zeigt die Statistik, daß der französische Büchermarkt in seiner Ausfuhr stark zurückgegangen ist und heute nicht nur weit hinter dem deutschen und englischen steht, sondern auch vom nordamerikanischen überflügelt ist. Ein langer Aufenthalt im Ausland hat de Vogüé gelehrt, daß *les idées générales qui transforment l'Europe ne sortent plus de l'âme française.*

Die letzten zwei Jahrzehnte haben freilich gezeigt, daß dieses Urteil einer Stunde der Niedergeschlagenheit übertrieben und daß Frankreich keineswegs aus der Reihe der leitenden geistigen Mächte ausgeschieden ist. Für das nationale Empfinden mag es schmerzlich sein, die alte Alleinherrschaft verloren zu sehen. Aber die Menschheit hat ihren Gewinn davon, daß auch anderes Volkstum als das romanische entscheidend in den

geistigen Wettbewerb eingetreten ist — jenen Wettbewerb, *où l'écolier d'hier devient le maître d'aujourd'hui*, wie Renan sagt. Man wird dankbar anerkennen, was die Welt dem französischen Schrifttum schuldet und wird sich freuen, daß die Zeitläufte nun auch den Quell anderer, ursprünglicherer Literaturen erschlossen haben. Die „âme française" sitzt lauschend an diesem Quell. Sie schöpft aus ihm und ihr kunstvolles Lied erklingt im Chor der anderen stolz wie je.

Italien. Das Jahr 1850 fand Italien besiegt und unfrei wie vordem. Noch länger sollte der politische Kampf die besten Kräfte absorbieren. Die Blicke der Patrioten waren auf den neuen König von Sardinien, Viktor Emanuel, gerichtet, dem Cavours kluger Rat und Garibaldis rasche Tat zur Seite stand. Brausend scholl Mercantinis Garibaldi-Hymnus durch das Land:

*La terra dei fiori, dei suoni e dei carmi*
*Ritorni, qual era, la terra dell'armi!*

Frankreich half 1859 gegen Österreich, aber das selbe Frankreich schützte den Papst, so daß das junge „Regno d'Italia" sein natürliches Zentrum, Rom, erst noch entbehren mußte. Mit der Einnahme Roms (1870) fand endlich das vielhundertjährige Ringen seinen Abschluß.

Die Prosa. Seither hat Italien an der wissenschaftlichen Arbeit eifrigen und durch glänzende Namen ausgezeichneten Anteil genommen, nicht nur in der historischen und philologischen, sondern auch in der naturwissenschaftlichen Forschung. Und seine Forscher sind oft Meister gemeinverständlicher Aufklärung, wie Lessona und Mosso. Lombroso hat den Ausnahmemenschen, den Verbrecher und das Genie, vor das Forum der Psychopathologie gezogen. Seine Lehre hat viel Beunruhigung gebracht, auch bei den Literarhistorikern, aber sie hat weittragende Anregung gegeben.

Die Romantik hatte die moderne Literaturgeschichte geschaffen, die das Dichterwerk als ein Dokument seiner Zeit anspricht und es aus seiner Zeit heraus historisch-psychologisch zu verstehen versucht. Inmitten der politischen Kämpfe war freilich die kritische Bewertung der Dichterwerke stark politisch bedingt geblieben. Es hatte sich eine Art patriotischer Ästhetik gebildet, die z. B. Cantù († 1895) und Settembrini († 1877) vertraten. Gegen solche Voreingenommenheit erhob sich De Sanctis († 1883). Er lehrt die Kritik des *l'arte per l'arte* und hat als Kritiker nicht seinesgleichen in der lebendigen Wiedergabe des großen Kunstwerks. Aber indem in seiner „Storia della letteratura italiana" (1870) die Meisterwerke in machtvoller Offenbarung hervortreten, leidet die entwickelungsgeschichtliche Betrachtung Not und die *storia* bricht in eine Serie geistvoller Monographien auseinander. Das heutige Italien hat begabte Schüler De Sanctis', wie z. B. Croce, die seine ästhetische Kritik systematisch ausbauen und geschichtlich vertiefen. Aber die Führung in der so außerordentlich fruchtbaren literarischen Forschungsarbeit des Landes hat die historische

Schule. Ihr gehört G. Carducci an, und schon der eine zeigt, daß entwickelungsgeschichtlicher Sinn den ästhetischen nicht ausschließt und daß auch bei der historischen Forschung das Kunstwerk zu seinem Rechte kommen kann.

Der populärste Schriftsteller ist heute wohl E. de Amicis († 1908), ein Meister des „idioma gentile", der schönsten toskanischen Prosa, deren natürliche Eleganz alle Blätter seines umfangreichen literarischen Skizzenbuches füllt: anmutige, kräftige, erhebende Blätter, voll Humor und Lebensfreude. Daß er Liebe für das kleine Volk hat und leicht gerührt ist, hat ihm viele Herzen gewonnen. Er selbst hielt seine literarische Philanthropie für Sozialismus.

Die letzten Vertreter der romantischen Lyrik singen im Gefolge G. Pratis in der Lombardei. Vielfach gehen sie auf den Spuren des Auslandes, wie der treffliche Heineübersetzer Zendrini († 1879). Der Priester Zanella († 1888) erregt 1868 großes Aufsehen durch formvollendete „Versi", die mit dem Ausdruck des Glaubens den Preis der Forschung verbinden, die dem „Venerdì Santo" fromm zum Gekreuzigten folgen und sich von der „Versteinerten Muschel" nachdenklich in vorbiblische Zeiten führen lassen. Fogazzaros Verse sind aus der Schule Zanellas. Die Lyrik

Gegen Pratis Schule erhob sich in der Mitte der fünfziger Jahre eine kleine Schar junger Toskaner. Ihr Führer war G. Carducci (1836–1907), der schon als Student die sentimentale und christliche Dichtung der Romantiker ablehnte und ihre nordische Gespensterpoesie sowohl wie Manzonis „Inni sacri" parodierte. Er spottet über das „*secoletto vil che cristianeggia*", über „gereimte und ungereimte Herzensragouts mit üblicher Gefühlssauce", über Mondscheinpoesie. Der Klassizismus sei die befruchtende Sonne; der Romanticismo gleiche der bleichen Himmelsnonne Luna, deren runde Fratze er verabscheue. Das Banale und Formlose der zeitgenössischen Poeten ist ihm verhaßt. Die neue Richtung, die Carducci mit seinen „Rime" (1857) wies, ist die nämliche, die zur selben Zeit in Frankreich zum „Parnasse" führte. Carducci forderte für sie die Anerkennung, daß sie alte, bodenständige, nationale Kunst bedeute. Carducci

Er war eine robuste Kampfnatur. Er nennt selbst den Zorn eine Quelle seiner Inspiration. Sein politisches und kirchliches Freidenkertum kleidete er gerne in agressive Form. Und in dem Streit, der sich dann entspann, hieb er wuchtig drein. Seinen naturalistischen Hymnus auf Gedankenfreiheit und Lebensfreude betitelt er „Inno a Satana" (1863). Er widmet dem Pariser September von 1792 einen Sonettenkranz mit der Aufschrift: „Ça ira". In den „Polemiche", die sich daran knüpften, führte er die glänzende Klinge eines überlegenen Stilisten. Er war auch Gelehrter. In klassischer Prosa hat er eine reiche geschichtliche und kritische Forschung geborgen. Mit ihr und mit seiner Lehrtätigkeit an der Universität Bologna hat er, der Mann der Arbeit, eine blühende Schule der Arbeit gegründet.

Als Kämpfer ist er sich treu geblieben. An seiner Versöhnung mit der Monarchie war der Politiker und der Poet in gleicher Weise beteiligt: jenen leitete die Liebe zu einem starken Vaterland; diesen begeisterte die „*Regina si mite e bella*". Er hat mit vorbildlichem Mute zu seiner Überzeugung gestanden und ist damit siegreich geblieben. Nachdem ihn 1891 die Studenten insultiert, hat ihm schon vor 1907 die Nation gehuldigt.

Immer selbstbewußter wurde seine antikisierende Kunst. Ihr Klassizismus scheut vor dem derben Wort nicht zurück. Er ist realistisch, das Gegenteil des alten akademischen Klassizismus. Er ist modern. Mit den „Rime nuove" blickt Carducci auch über Italien hinaus, nach Herders „Stimmen der Völker", nach Platen, Goethe, Heine, Hugo. Da er Goethe nicht in den Reim setzen kann, reimt er „Volfango". Diese bunten „Rime" sind von herrlicher Sprachkunst, voll plastischer Bildlichkeit. In ihrem Lied des Lebens und der Kraft fehlt der Ton der Melancholie nicht und oft blickt der Dichter „*con gli occhi incerti tra'l sorriso e il pianto*". Leider fehlt auch nicht die rhetorische Amplifikation, obwohl Carducci den nationalen Hang zur Rhetorik, auch in seiner Poesie, sichtlich bekämpft.

1877 nahm er den Versuch wieder auf, die antiken Versgebilde, alkaische, sapphische Strophen, Hexameter, italienisch nachzubauen. Seit der Renaissance hatten viele sich daran gewagt; die einen, indem sie eine sprachwidrige, quantitierende Poesie schufen, die andern, indem sie die antiken Versmaße akzentuierend wiedergaben. Carducci schlug sich zu diesen und seiner feinen und doch freien Kunst gelangen die „Odi barbare", deren Wortakzent die antiken Rhythmen wie ein sonores Echo wiedergibt. Er wagt es, Bilder modernsten Lebens in diesen alten Rahmen zu spannen, z. B. den Abschied im Bahnhof an einem Novembermorgen. Aber er bietet mehr als solche Kunststücke. Er hat in diesen Oden Unvergängliches geschaffen, Lieder von hehrer, kraftvoller und doch zarter Schönheit, in denen das Leben Italiens in goldener Fülle flutet. Und in unteilbarer Einheit: das Italien der Römer und das der Italiener, ab urbe condita bis auf den heutigen Tag. Immer schweift des Dichters Auge von hier nach dort, in glanzvollen Visionen. Noch blühen im „grünen Umbrien", „an den Quellen des Clitunno" die alten Rindertriften, Getreidefelder und Weingärten und — hindurch saust, neue Arbeit schaffend, der Eisenbahnzug. Wie liegt die schlafende Roma zum Erwachen bereit, an ihre Hügel gelehnt! Der Anblick eines stolzen Pferdes oder eines bescheidenen Langohrs, der seinen Kopf über die Weißdornhecke streckt, führt Carduccis Gedanken zu Pindar und Homer. Die eleganten Weiber, die sich zu Gerichtsverhandlungen drängen, in denen ein Mörder um seinen Kopf kämpft, führen seinen Zorn zu den Römerinnen des Gladiatorenzirkus. Seine Verse sind erfüllt von antiker Sage und Geschichte. Es ist Philologenpoesie — aber Philologenpoesie eines Italieners: die Kultur des Landes ist ihr lebender Kommentar. Er reicht freilich nicht überall aus. So ist Carduccis Poesie zwar berühmt, aber nicht populär geworden. Er

hat nie nach Popularität gestrebt. Ihm genügte, das Maß seines Schaffens in sich selbst zu finden und er selbst zu sein. Er hat ein imponierendes Beispiel künstlerischer Selbständigkeit und Aufrichtigkeit gegeben. Er ist als Künstler, Gelehrter und Mensch ein Erzieher seiner Nation geworden, wie sie seit Dante keinen mehr besessen.

Mit den kunstvollen „Rime e Ritmi" schloß er an der Jahrhundertwende sein Lied.

Die reiche lyrische Poesie des heutigen Italien zeigt auch bei den Widerstrebenden einen tiefen Einfluß Carduccis. Ihn verrät der begabte aber maßlose Cavallotti, der die Form der „Odi barbare" bekämpfte, und der graziöse Panzacchi.

Carduccis Nachfolger haben wohl neue Formnuancen gefunden und haben Töne angeschlagen, die beim Meister nicht miterklingen; der unerschöpfliche Reichtum der italienischen Landschaft hat ihnen der neuen Bilder eine Fülle gewährt — aber ihren „Odi", „Canti", „Poesie", „Fantasie", so viel Schönheit sie bergen, schadet die Nähe des Meisters.

Die klassische Form ist das ernste Kleid der Gedankenlyrik. A. Grafs eindrucksvoller Pessimismus — der sich seither zur Lebensbejahung gewendet hat — trägt es (*Medusa*, 1880) und ebenso die Naturphilosophie G. Pascolis. Pascoli, der heute Carduccis Lehrstuhl inne hat, ist ein echter „Parnassien", ein Dichter von vollendeter klassischer Form, wie Polizian, und ein Künder der Religion der Wissenschaft, wie Sully Prudhomme. Er umfängt die Natur, die große Lehrmeisterin der modernen Forschung, mit tiefer Liebe. Er lauscht mit Andacht ihrer erlösenden pantheistischen Lehre. Diese Natur ist ihm in schwerer ländlicher Jugend vertraut geworden. Nicht „Blumen", sondern bescheiden „Sträucher" (*Myricae*, 1891) betitelt er seine Lieder, die von verborgenen Reizen der Natur singen. Melancholie zieht durch sein Werk; der Schatten des von unbekannter Hand ermordeten Vaters überragt es, ohne es indessen düster zu gestalten. Aus dem Schmerz fließt ihm nicht Verzweiflung, sondern tiefe Erkenntnis, Mitleid und Hoffnung. Man möchte Pascoli den bedeutendsten unter den lebenden Dichtern Italiens nennen. Gedankenschwer und rein sind die wundervollen Verse dieser Lieder.

Wie mager und steril erscheint daneben das Getändel der Lebemannspoesie des O. Guerrini (*Postuma*, 1879), deren Sinnlichkeit und Eleganz einst nicht nur Italien entzückt hat.

Schrill tönt in diese formvollendete Dichtung hinein das Proletarierlied Ada Negris (*Fatalità*, 1893), packend in der Ursprünglichkeit des Ausdrucks von Liebe und Haß. Ihre Kunst hat Schwielen, wie die Hand des Arbeiters, und sie verunzieren sie nicht. In der Idealisierung dieses Arbeiters, in der Karikierung des Bourgeois, in der Verherrlichung einer zukünftigen Ordnung der Dinge gibt sie völlig und unmittelbar die Empfindungen ihres Milieus wieder. Sie ist ein starkes Talent, das Schmerz und Not geweckt haben, und das nun in glücklicheren Tagen

weiter wirkt und zum Preise der rettenden Mutterschaft sich wendet (*Maternità*, 1904).

Neben dieser plastischen und malerischen Lyrik, die das Abbild des formen- und farbenreichen Landes ist, kommt die Lyrik des Symbolismus mit ihren verschwommenen Farben, vagen Linien und musikalischen Qualitäten nicht zu wirklicher Entfaltung. Zarte Gebilde sind Fogazzaros Gedichte (*Poesie scelte*, 1898), aber die Willkür der Form erscheint im Lande des Klassizismus als unkünstlerische Nachlässigkeit. Fogazzaros Lyrik weist nach dem Norden; seine Kunst hat überhaupt starke germanische Affinitäten.

D'Annunzio.

Auch D'Annunzios Bemühen im freien Vers ist umsonst. Aus Carduccis strenger Schule ist dieser Künstler in alle Fernen des symbolistischen Raffinements entlaufen. Jetzt baut er die Gesänge „Laus Vitae" — einen Hymnus auf Pan — aus regellosen „musikalischen" Zeilen. Zu einer Zeit, da Frankreich vom „Verslibrisme" zurückgekommen ist, beginnt D'Annunzio die „vers libres" zu pflegen: er geht hier hinter den französischen Lyrikern her, wie er in seinen Romanen hinter Zola und Maupassant herschritt. Nicht als Führer erscheint er, sondern als ein Epigone. Aber ein lebendiger Schönheitssinn und ein herrliches Sprachtalent geben ihm unbestreitbare Künstlerschaft. Nachdem er sie in seiner früheren Lyrik reich entfaltet, ist er immer mehr einem emphatischen Virtuosentum verfallen. Man spürt den Geist Marinis: *far stupir la gente.* Seine Muse sucht nach Effekten in allen fremden Literaturen. Ihre üppige Formenkunst bedarf der Anlehnung. Es klingt oft wie ein ausgesungenes Lied, was dieser Virtuose immer noch weiter singt. Pascoli und D'Annunzio — der Dichter des Mitleids und der Dichter des Genusses! Diesem hat eine raffinierte Sinnlichkeit das Maß und die Kraft geraubt, ohne die es keine große Kunst gibt.

Brunst erfüllt auch D'Annunzios Romane und diese Brunst selbst hat etwas Unwahres, Ausgeklügeltes, nicht sowohl Erlebtes als Erwünschtes. Das wird Übermenschentum genannt und ist doch nur — neurasthenisch. In dem unzüchtigen „Piacere" erklingt die Musik der wunderbaren Sprache, glänzt der Reichtum der Farben, wogt der Rhythmus der Formen und das alles ist eine Offenbarung seltener Kunst. Aber „L'innocente" ist ein rohes Buch und wenn der „Trionfo della morte" (1894), mit welchem der Romanzyklus „Die Rose" abschließt, künstlerisch höher steht, so ist er doch nicht gedankenreicher und nicht lebenswirklicher. Diese Bücher als die Boten einer „Renaissance latine" zu erklären, wie die „Revue des deux Mondes" 1895 tat, war um so mißlicher, als sie D'Annunzios Versatilität und Unselbständigkeit verkünden: nicht nur die Franzosen von Zola bis Bourget sind an diesen Büchern beteiligt, sondern auch bald Goethe und Shelley, bald Tolstoi und Dostojewski, bald Ibsen und Nietzsche. Und wenn er in späteren Romanen die „intellektuellen Hausgötter des lateinischen Geistes" gegen die nordischen Barbaren zu verteidigen unter-

nimmt, so ist das etwas spät und wird dabei weder sein „Egotismus“ maßvoller, noch seine Kunst inhaltsreicher.

Italien ist reich an Romanliteratur, nicht nur an Unsittenromanen, die auf Sensation ausgehen und eine aufgedonnerte und geschminkte Boudoir- und Abenteurerwelt schildern. Es hat vortreffliche Erzähler, die aus liebevoller Beobachtung der Menschen und Dinge heraus, wahr und mit wirklicher Kunst das Leben schildern, wie der Florentiner Castelnuovo, der Sardinier S. Farina, der Genuese Barrili, die Napoletanerin Serao: bekömmliche Kost für das Lesepublikum. Diese Erzählungskunst ist auch bei solchen, die nicht wie D'Annunzio geradezu plagieren, stark von Frankreich beeinflußt. So bei einem der größten, dem Sizilianer Verga, dem Führer, der 1878 den Kampf für den italienischen Naturalismus (*Verismo*) leitete. Verga lehrt und übt die „unpersönliche, experimentelle“ Kunst der französischen Naturalisten. Er widmet den vom Leben Unterjochten einen Romanzyklus (*I vinti*) wie Zola. Seine gedrungenen Novellen erinnern an Maupassant. Aber er ist kein Nachahmer. Was er von seinen sizilianischen Fischern und Bauern erzählt, ist von solcher Hellsichtigkeit, solch unerbittlicher Wahrheitsliebe und solch ursprünglicher Kraft, daß die Selbständigkeit dieses Künstlers sich selbst verkündet. Der Verismo

Der italienische Verismo ist nicht den Ausschreitungen des französischen Naturalismus verfallen. Er ist maßvoller geblieben, wie auch die Romantik maßvoller geblieben war. Er hat in dem Lande Manzonis, der ja selbst Verist sein wollte, keinen förmlichen Sturz erlebt. Die Erzählungskunst hat veristischen Charakter bewahrt. So in den prächtigen Bildern aus Scherz und Ernst des Lebens der toskanischen Maremma, die R. Fucini, genannt Neri, in seinen „Abenden“ gab (*Le veglie di Neri*, 1882). So in den fesselnden Büchern, in denen Grazia Deledda Natur und Menschen ihrer schönen und wilden sardischen Heimat erzählt und aus denen der würzige Hauch eines in seiner Ursprünglichkeit fast antiken Lebens entgegenschlägt. So in dem sozialen Roman, in welchem G. Cena ergreifende Bilder aus den dunkelsten Räumen eines Turiner Miethauses gibt, wo ringende Bravheit mit Krankheit, Laster und Verbrechen zusammengedrängt wohnt und die Besitzenden mahnt (*Gli ammonitori*, 1903). Ja, auch der träumerische Fogazzaro gibt seinem Spiritualismus veristische Züge und den Hintergrund mundartlicher Rede. Fogazzaro

Längst hatte Fogazzaro in der Versnovelle „Miranda“ und im heimatlichen Landschaftsbild „Valsolda“ gezeigt, welcher Seelenschilderer und Naturmaler er ist und hatte in Romanen wie „Daniele Cortis“ (1885) hohe Kunst und hohe Lebenslehre vereinigt, als er mit seiner Trilogie „Kleine Welt der Väter“, „Kleine Welt der Gegenwart“ und „Der Heilige“ (1896–1906) großes und berechtigtes Aufsehen erregte: Vorgeschichte, Lehr- und Wanderjahre und tragisches Ende eines modernen Heiligen. Der fromme Fogazzaro gibt dem kirchlichen Mißbehagen der gebildeten Welt künstlerischen Ausdruck. Zur nämlichen Zeit, da Frenssen in prote-

stantischen Landen seinen Kai Jans bildet, schafft Fogazzaro im katholischen Italien seinen Piero Maironi. Maironi, der mystische Prediger einer christlichen Demokratie, die über den Konfessionen steht, wird von Kirche und Staat als Unruhstifter verfolgt und erliegt ihren unheiligen Mächten, bei deren Schilderung sich Fogazzaros Humor in beißende Ironie verwandelt.

Fogazzaro setzt das Werk religiöser Regeneration, in dessen Dienst Manzoni und Rosmini gearbeitet haben, fort. Doch geben moderne Kunst und Wissenschaft seinem Streben besonderes Gepräge. Er sucht als Denker den Darwinismus mit dem Glauben zu versöhnen und gewährt als Poet in den tiefen Menschenoffenbarungen seiner Romane der Liebe Raum und Ruhm.

Dramatik und Mundart.

Auf den alten Goldoni berufen sich und nach seinem Beispiel richten sich die Lustspieldichter, welche heimatliches Leben auf die Bühne bringen. Gherardi del Testa schafft in den fünfziger Jahren mit seinen toskanischen Possen saftige *testi di lingua parlata*. Bersezio setzt im mundartlichen „Monsü Travet" der piemontesischen Beamtenschaft ein Denkmal. Ein unerschöpflicher Born der Komik fließt aus dem provinziellen und munizipalen Leben den Komödiendichtern zu. Die Dialektstücke enthalten viel Sinnreiches und Feines. Mehr als einem gelang, gleich Bersezio, die Schöpfung einer Figur, die das Interesse des ganzen Landes fesselte. Vergas „Cavalleria rusticana" ist ursprünglich ein solches Dialektstück. Am lebendigsten ist das mundartliche Theater heute wieder im goldonischen Venedig, dank der exquisiten Kunst des zarten Gallina und des temperamentvollen Bertolazzi, während das einst so reiche „teatro milanes" sich vorübergehend erschöpft zu haben scheint.

Es ist bezeichnend, daß heute, trotz nationalistischer Proteste der sprachliche Munizipalismus in dem politisch geeinten Italien mehr blüht als je. Die endliche Erlangung der Unità hat in dem frisch pulsierenden Leben des Landes viele Kräfte für regionale Interessen frei gemacht. Das Land fühlt sich stark genug, um die Dezentralisierung zu ertragen, die auch in der Literatur eine reiche Erschließung der Talente mit sich bringt, denn mancher vermag sein Bestes nur in der Mundart zu geben. Das zeigt insbesondere die Blüte der dialektischen Lyrik und Epik, die Dichtung eines Crespi (Mailand), Renato Fucini (Pisa), Pascarella (Rom),

Di Giacomo.

Di Giacomo (Neapel). Ihr Erfolg ist durchaus nicht auf Heimatstadt und Provinz beschränkt. Es handelt sich nicht bloß um Lokaldichtung in unserem Sinn: es handelt sich um eine Poesie von wirklich künstlerischer Gestaltung, die ihren allgemein menschlichen Motiven buntes Lokalkolorit und eigenartigen Tonfall zu geben vermag. Sie wird von Rezitatoren über das ganze Land getragen, bringt dem Norditaliener den Süden nahe und umgekehrt. Sie trennt nicht, sie verbindet.

Doch kehren wir zum Theater zurück. Gewiß hat Italien auch in den letzten fünfzig Jahren eine eigentliche nationale Dramatik nicht geschaffen; aber es hat auf den Bahnen, die das französische und nordische Theater

ihm vorausschritt, Schönes und auch Eigenartiges gefunden. So mit den Martini, Vater und Sohn. Jener begann 1854 mit dem „Cavalier d'industria"; dieser schenkte 20 Jahre später feine und anmutige „Proverbi", welche die Nähe der Mussetschen nicht zu scheuen haben. Reich entfaltete sich die historische Dramatik. P. Ferrari bildete zuerst (1851) und mit großem Erfolg historische Lustspiele, deren Helden Goldoni, Alfieri, Dante, Parini sind. Mehr nach Art der Romantiker gestaltete P. Cossa seit 1870 Dramen aus dem antiken und mittelalterlichen Rom. Er strebte danach, mit kräftiger Lokalfarbe Bilder wirklichen Lebens zu geben. Er schafft mit der Figur des klassischen Histrionen Nero eine Künstlerkomödie und wählt später auch Messalina und die Borgia zu Helden. Die originellen Stücke sind von starker dramatischer Wirkung. Aber weder die historische noch die künstlerische Durchbildung Cossas war tief genug, um die Welt seiner Stücke glaubhaft zu machen.

Das soziale Drama.

Das Beispiel Augiers und Dumas' führte zu Dramen — der Italiener nennt auch sie gerne „commedie" —, die ein soziales Problem behandeln. Ihre lehrhafte Gestaltung durch P. Ferrari schuf dieser Dramatik der Thesenstücke (*commedie a tesi*) scharfe und schließlich erfolgreiche künstlerische Gegnerschaft. Andere sind an die realistische Aufgabe, die problematischen Naturen der modernen Gesellschaft zu dramatisieren, mit tauglicheren Mitteln herangetreten und haben die Tendenz den Anforderungen der künstlerischen Gestaltung untergeordnet. So der fruchtbare und geschmeidige Skeptiker Rovetta (seit 1876), während freilich bei Butti (seit 1892), der auf Ibsens Spuren geht, die Tendenz im Kampf gegen moderne Mächte (Sozialismus, Atheismus) deutlich über die kraftvolle Kunst sich erhebt. Noch hat keiner von den talentvollen Jüngern wie Bracco, Praga, gegen die auch das Ausland mit seinem Beifall nicht kargt, die Reife des jüngst verstorbenen Giacosa erreicht. Vom zierlichen Phantasiespiel seiner „Partita a scacchi" (1873) hat er sich allmählich — die Führung der Franzosen ist deutlich zu erkennen — zum Sittendrama gewendet, das er mit der Eigenart eines gesunden Talentes und einer tiefen, edlen Menschlichkeit behandelt. Die „Tristi amori" (1888) sind ein ergreifendes Ehebruchsdrama ohne lärmende Katastrophe. Man fühlt in der Trauer, die das Stück durchweht, des Dichters Mitleid mit den unglücklichen Menschen. Die Geschichte der unverstandenen Gattin nach Ibsens Art zu behandeln (*I diritti dell'anima*), gelang ihm weniger gut. Aber ein hervorragendes Werk ist die Tragödie des Wohllebens „Come le foglie" (1900), der rauschendste Theatererfolg der neueren Zeit: wie dürre Blätter fallen im Sturme des finanziellen Zusammenbruchs die untauglich gewordenen Menschen.

Und nicht nur der Mann bringt diese Probleme unseres öffentlichen und privaten Lebens auf die Bühne. Auch Frauen treten mit entschlossenen Fragen und unerschrockenen Lösungen auf den Plan: Frau Rosselli und Teresah.

Die italienische Literatur der Neuzeit ist durch eine rege und fruchtbare Teilnahme der Frau ausgezeichnet in Lyrik, Roman und Drama.

D'Annunzios Theater.

Spürt man in dieser Dramatik den sozialen Geist Manzonis, so führen die Tragödien D'Annunzios weit ab von ihm. D'Annunzios Tragödien sind vom Geist seiner Romane. Das strahlende Kleid der lyrischen Diktion freilich ist von oft wunderbarer Schönheit. Lebende Bilder von berückender Lieblichkeit oder üppiger Pracht nehmen die Sinne gefangen. Aber dieser Glanz birgt eine mitleidlose, eine kranke Kunst, die sich an Greueln und Blut weidet. Es ist die tragische Glorifikation des Menschen, der sich als Übermensch gebärdet, weil er genußsüchtiger und perverser ist als die anderen. Das Haus der Atriden zieht D'Annunzio an (*La città morta*). Aus der mitleiddurchtränkten Szene bei Dante macht er in „Francesca da Rimini" ein „Poem der Wollust und des Blutes" wie er selbst sagt. D'Annunzio hat sich die griechische Tragödie zum Vorbild genommen: er ist ihr in der „Figlia di Iorio" am nächsten gekommen, diesem Leidenschaftsdrama aus den heimischen Abruzzen: hier hat ihn die lebende Wirklichkeit in Schranken gehalten, die sein Ästhetentum sonst nicht kennt. Hier spielt sein Bergvolk mit. Mit dem Helden Brando seiner Tragödie „Più che l'amore" (1906) kehrt er indessen zur alten Botschaft des Übermenschentums zurück und behauptet, seinem Volke eine Lehre der — Energie zu geben, die es nicht verstehen will. Da ist Lessonas „Volere e potere" einleuchtender und wirksamer.

Wenn man erwägt, welchen Einfluß in Frankreich die Tradition gut geleiteter Theater auf die dramatische Produktion gehabt hat, so sieht man mit Bedauern, daß die italienischen Städte zwar Schauspielhäuser, aber keine stehenden Bühnen haben. Als ob ihnen das Wandern aus der Zeit der Commedia dell'arte noch im Blute läge, ziehen die Schauspieltruppen auf Gastspielreisen von Stadt zu Stadt. Es ist die innere und äußere Misere des ambulanten Künstlertums. Der Mangel an ständiger, literarischer und materieller Leitung verunmöglicht einen Spielplan, verhindert die künstlerische Erziehung von Schauspieler und Publikum und hemmt das Schaffen der Poeten. Leider sind auch die jüngsten Versuche der Städte, ständige Bühnen zu schaffen, gescheitert. Die Hauptschuld liegt wohl am Publikum, das für eine ernste Dramatik — es nennt sie schlechthin *teatro di prosa* — wenig Interesse hat. All die Jahrhunderte italienischer Literatur zeigen das Zurückstehen der dramatischen Dichtung hinter Epik und Lyrik.

Der Patriotismus.

Mögen die Richtungen der heutigen italienischen Literatur noch so sehr auseinandergehen — in einem Worte finden sie sich immer zusammen: im Worte vom Vaterland. Die innige Verbindung von politischem und literarischem Empfinden, die in den langen Freiheitskämpfen sich gebildet, dauert noch. Ein künstlerischer, ein wissenschaftlicher Erfolg ist in Italien immer auch ein patriotisches Ereignis. Der Ton, der jenen drangvollen Zeiten entstiegen, hallt noch heute durch das Werk des Poeten. Der natio-

nale Held, Garibaldi, ist der Held der Dichtung. Garibaldi, Caprera! tönt uns aus Carducci und Pascarella, aus D'Annunzio und Pascoli entgegen. Und zu Romulus ist von Garibaldi, der „nuova Roma novello Romolo" nur ein Schritt. Antikes und modernes Leben fließen in eins zusammen: das stille Mantua ist die Stadt Vergils und die Arbeiter des Simplontunnels sind noch „die eisernen Kohorten". Über dieser dritthalbtausendjährigen Vergangenheit weht heute die Tricolore: *„la bella, la pura, la santa bandiera dei tre colori"*, deren Namen Carducci seinem ganzen Dichterwerk als Geleite mitgibt: *Fior tricolore!*

Das Vaterland ist heute Anfang und Ende jeglicher Dichtung in Italien.

Frankreich und Italien haben auch ihre nationalsprachlichen Organisationen, ihre „Sprachvereine" und zwar in charakteristischer Verschiedenheit. Während der Franzose mit seiner Weltsprache sich als beatus possidens fühlt und die „Alliance française" auf die weitere Ausbreitung dieser Weltsprache bedacht ist, ist der italienische Sprachverein zum Schutz bedrohter Bestände gegründet. Jene hat sprachliche Missionare, dieser sprachliche Schutztruppen. Er hat diese Truppen nicht nur an der Grenze gegen Slawen- und Deutschtum mobil gemacht, wo gereizte Stimmungen den Kampf schmerzlich gestalten, sondern er breitet eine schützende Hand über das Italienertum des ganzen Erdenrunds. Er begleitet den Auswanderer in die Neue Welt und nimmt sich seiner Bildung an diesseits und jenseits des Ozeans, in Zürich und in Neuyork, in Lima und San Francisco. Dieser Sprachverein trägt den Namen „Dante Alighieri". Das italienische Sprachtum ist auf der ganzen Erde in den Schutz dieses Größten gestellt, der von sich selbst gesagt, daß er zwar in Florenz geboren, daß aber sein Vaterland die ganze Welt sei: *ego cui mundus est patria sicut piscibus aequor.*

Spanien und Portugal. Der Völkerfrühling von 1848 ergriff Spanien nicht. Portugal hatte schon 1847 einen Staatsstreich der Reaktion erlebt, dessen Schatten sich dauernd auf das Land senkte. So fand die Mitte des Jahrhunderts die iberische Halbinsel von schweren Bürgerkriegen erschüttert. In ungleichem Fortschritt bewegte sich das Land auf der Bahn zum modernen Staat. Freunde und Gegner dieser Entwickelung blickten nach Frankreich. Ein J. de Maistre entstand dem Lande in Donoso Cortés, der im Bunde mit dem französischen Ultramontanismus eines Veuillot die modernen Ideen vom zahmen Liberalismus bis zu den Lehren des „ciudadano Proudhon" mit einer bilderreichen Beredsamkeit bekämpfte, deren leidenschaftliche Erregung den Leser ergreift (*Ensayo sobre el catolicismo*, 1851). Die Revolution von 1868 stürzte die Königin Isabella. Tief wurde das Land aufgewühlt. Die politische und religiöse Krise führte in Spanien zu einer neuen Verfassung mit allgemeinem Stimmrecht, bürgerlicher und kirchlicher Freiheit und einer entschiedenen Verweltlichung des Lebens. Auch der Rückschlag, der die Restauration der

Bourbonen (Alfons XII., 1874) brachte, vermochte diese Grundlage nicht mehr gänzlich zu zerstören. Hinter einer republikanischen Partei, die nach 1850 in Erscheinung tritt, hat sich seit 1882 auch eine sozialistische erhoben. Unter schweren parlamentarischen Kämpfen ist eine politische Arbeit geleistet worden, die vom Ausland leicht unterschätzt wird. Die Rechtseinheit ist geschaffen, die soziale Gesetzgebung gefördert. Aber das seit 1848 ernüchterte Europa verfolgte eben mit Mißtrauen die wortreiche Politik der Cortes und lauschte zweifelnd dem harmonischen Wortschwall mit welchem ein Charmeur wie der treffliche E. Castelar diese Arbeit enthusiastisch begleitete. Ein echt spanisches, hauptstädtisches Abbild dessen, was sich seit 1830 im Lande begeben, bieten die schlichten „Memoiren eines Siebzigers", mit denen der treffliche Beobachter Mesonero Romanos 1880 seine sittenschildernde Tätigkeit schloß. Zorrillas gleichzeitige „Recuerdos del tempo viejo" aber sind eine poetische Improvisation.

Nachdem mit dem Verlust der letzten Kolonien der Alp des Weltmachttraums gewichen, wird das Land mit noch mehr Erfolg seiner inneren Arbeit obliegen, die ihm wirtschaftlichen Aufschwung und Volksbildung bringen soll. Noch heute besitzen Spanien und Portugal, trotz wohlmeinender Verfügungen, kein geordnetes Schulwesen. Die Bevölkerung zerfällt in Akademiker und — Analphabeten. Der wissenschaftlichen Forschung, die die Nationen verbindet, folgen jene mit regem Interesse. Die große naturwissenschaftliche Arbeit des 19. Jahrhunderts zwar ist getan worden, ohne von ihnen Förderung zu erfahren; aber die geschichtlichen Studien haben durch sie wesentliche Bereicherung gewonnen und man darf anerkennen, daß die Eigenart der peninsularen Kultur: der muselmannische Einschlag, das Rechtsleben und die Literatur, von hervorragenden einheimischen Gelehrten vorbildlich dargestellt und erforscht wird. Da ist der Katalane Milá y Fontanals, der Portugiese Th. Braga und — der hervorragendste — der Spanier Menéndez y Pelayo, der mehr als irgendein anderer die Geistesgeschichte Spaniens aufgehellt hat. Menéndez ist von der Geistesrichtung J. de Maistres; er ist „Traditionalist" und verurteilt die modernen Ideen. Er erklärt nicht nur, er verteidigt Intoleranz und Inquisition. Hat er in jüngeren Jahren dieser Weltanschauung leidenschaftlichen Ausdruck gegeben, so hat ein Leben unausgesetzter Forschung, die ihn über die Romania hinaus auch zur germanischen Kultur geführt hat, sein Urteil geklärt und gemildert. Seine Arbeit steht im Dienste des Patriotismus. Ihn schmerzt es, Spanien mißachtet, weil verkannt, zu sehen. Er will sein Vaterland rehabilitieren, seine Eigenart, seinen Anteil am Werk der Kultur aufweisen. Menéndez' gelehrte Bücher sind ein temperamentvolles Plaidoyer und auch die, die seine Resultate ablehnen und z. B. nicht geneigt sind, Calderón den dritten Platz der Weltliteratur nach Sophokles und Shakespeare anzuweisen, werden seine Worte nicht ohne tiefen Eindruck lesen.

Menéndez y Pelayo.

Menéndez betont sein Lateinertum. Er hat Horazen nicht nur ein gelehrtes Buch (*Horacio en España*), sondern auch Verse gewidmet, in denen er die literarische „Herrschaft der Teutonen und Slawen" beklagt. Er verkörpert die „klassische" Reaktion gegen den Romanticismo. Aber wie romantisch ist in Spanien selbst der Klassizist! Wie romantisch ist Menéndez, der so nachdrücklich die Rückkehr zur einheimischen Tradition, auch in der Philosophie, lehrt!

Menéndez erklärt dankbar, daß er bei Ste-Beuve gelernt. Doch ist der tiefe Einfluß der deutschen Forschung bei ihm nicht weniger unverkennbar, und auch seine etwas formlose Komposition ist nicht französischer Observanz.

Neben der gelehrten literarhistorischen Forschung fehlt Spanien auch nicht die strenge literarische Tageskritik, wie sie L. Alas († 1901), genannt Clarin, an den Größen des Tages unnachsichtlich geübt hat.

Auch Frauen treten in dieser ernsten Arbeit der Regeneration hervor als entschlossene und beredte Vertreterinnen moderner Gedanken: so jene Emilia Pardo Bazán, für die Paris — der Salon der Goncourt — eine Schule der Gedanken und der Kunst geworden ist.

Der spanische Geist hat in den fünfziger Jahren aus Deutschland eine überraschende Beeinflussung erfahren. Auf einer Studienreise lernte Sanz 1843 die Lehre des 1832 verstorbenen unglücklichen H. J. Fr. Krause kennen, einen „Pan-en-theismus" mit mystischen Allüren, voll sittlichen Ernstes und humanitärer Schwärmerei. Sanz machte sich daraus ein eigenes „System" und lehrte diesen „Krausismo" 1854—69 an der Madrider Universität, zu einer Zeit, da Krause in Deutschland selbst schon völlig verschollen war. Die liberale Jugend saß zu seinen Füßen. Er hat gewiß fruchtbare Gedanken ausgesäet und zur Befreiung der Geister beigetragen. Doch ward die Gemeinde der „Krausisten" schließlich zur Sekte und verfiel. Später wandte sich das spanische und portugiesische Freidenkertum dem französischen Positivismus zu.

Die beiden Länder haben seit 1850 die literarischen Wandelungen der übrigen Romania mitgemacht. Portugal ist dabei in starker Abhängigkeit von Frankreich geblieben; ja es war französische Sprache und Literatur in der portugiesischen Gesellschaft bis zum letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts fast verbreiteter als die einheimische. Die letzten Jahrzehnte haben einen Umschwung gebracht und das portugiesische Schrifttum etwas selbstbewußter werden lassen. An diesem Umschwunge ist besonders die Lyrik beteiligt. Nach dem Vorbilde der französischen „Parnassiens" hatte sich schon um 1865 die sogenannte Schule von Coimbra gegen die selbstgefällige Art der schwülstigen Romantik erhoben. „Bom-senso e bom-gosto" betitelte A. de Quental das Manifest dieser *Eschola de Coimbra*. In dieser Universität entstand, wie einst im Bologna G. Guinicellis, ein „neuer süßer Stil" der Liebeslyrik mit João de Deus († 1897) und eine Gedankenlyrik mit Quental († 1891). „In Portugal sind

Die Lyrik

Alle Dichter", sagt Braga im „Parnaso portuguez moderno", und wo so Viele singen, fehlt auch die Stimme Heines nicht, der mehr als irgendein anderer den Ruhm deutscher Lyrik durch die Welt getragen hat. Araujo
Bécquer. singt ihm nach. Aber eigenartiger tat es der Sevillaner Becker (Bécquer, 1837—70), der trotz seines Namens nicht deutsch konnte, aber ferner deutscher Herkunft ist. Bécquer war ein echter Poet, auch darin, daß er sein Leben nicht zu disziplinieren verstand. Er hat, von Hoffmann angeregt, phantastische Novellen geschrieben. Er hat ein Bändchen Lieder (*Rimas*, 1872) hinterlassen, deren einfacher und doch kunstvoller Bau und deren Inspiration auf Heines „Intermezzo" weisen. Es sind die Klagen eines Dichters, der von Hoffmann kommt, der „sich davor fürchtet, mit seinem Schmerz allein zu sein" und in wehmutvoller Träumerei vor sich hin singt — für sich, ohne an ein Publikum zu denken, das man durch den Pomp des Wortes fesseln muß. Diese in sich gekehrte Lyrik, die in Schleier und schlichtem Gewand auftrat, erschien dem Spanier fremdartig:

Sie brachte Blumen mit und Früchte,
Gereift auf einer andern Flur,

die auch dann nicht eigentlich heimisch wurden, als Nachahmer sie künstlich zu züchten unternahmen.

So romantisch Bécquer unserer Empfindung erscheint, so sehr kontrastierte er mit dem spanischen „Romanticismo palabrero", gegen den
Campoamor. sich die Poetik (1881) und die Poesie des Spruchdichters Campoamor († 1901) wandte. 1846 erschienen seine ersten „Doloras". Mit diesem erfundenen Namen bezeichnete er frei gebaute metrische Gebilde von knapper Form, die unter Verzicht auf poetischen Schmuck eine Lehre der Lebensweisheit — meist durch eine kleine dramatische Szene — illustrieren. Oft sind es Fabeln — man möchte sagen: Lessings Fabeln in gereimter Prosa. Manches ist sehr eindrucksvoll gestaltet, oft ganz kurz („Humorada") mit der antithetischen Gedrungenheit des alten Conceptismo, bisweilen zu „pequeños poemas" erweitert. Campoamor sucht den Zusammenhang mit dem modernen Leben, mit der Wissenschaft. Sein Pessimismus ist verträglich. Die Tendenz (*la intencionalidad*) soll, wie er selbst sagt, in dieser „poesia transcendental" alles sein; die metrische Form ist gleichsam nur ein Reif, der das Ganze zusammenhält — ein mnemotechnischer Behelf. Während einer langen Laufbahn hat Campoamor diese Dichtungsart unermüdlich gepflegt. Man fühlt die Anstrengung. Es ist viel Banales mit untergelaufen. Mancher Binsenwahrheit ist dabei zu viel Ehre geschehen und schließlich hat der Dichter auch zu schwächlichen Entlehnungen gegriffen.

Zur wort- und farbenreichen Dichtung der Romantiker bildet diese „Doloras"-Poesie einen vollendeten Gegensatz. Dort ist alles Leidenschaft — hier bloß leise Erregung, und auch die fehlt leider nur zu oft.

Wenn, wie behauptet worden ist, Campoamors Dichtung unspanisch wäre, so würde sich ihr Erfolg, der ein halbes Jahrhundert füllte und zur

Dichterkrönung (1899) führte, nicht erklären. Die Lehrhaftigkeit ist immer ein charakteristischer Zug des spanischen Schrifttums gewesen und die Konzision der Form hat gerade in Spanien ihre Virtuosen gefunden. Sem Tob hat unter Peter dem Grausamen „Proverbios morales" gereimt — Campoamor tut 500 Jahre später das nämliche mit der reiferen Kunst des 19. Säkulums. Der Prosaismus des lehrhaften Campoamor und die Überschwänglichkeit des rhetorischen Zorrilla sind äußerste Gegensätze, aber sie sind beide bodenständige Vertreter des Españolismo.

Campoamors Erfolg entfesselte eine Flut gereimter Gedankensplitter. Doch erklingt neben dieser Eintönigkeit die spanische Lyrik reich und mannigfaltig von den Lamartineschen Weisen des Ruiz Aguilera (*Ecos nacionales*, 1849; *Elegias*, 1863) und den Satiren des García y Tassara, der die Konvulsionen des „glaubenslosen Europa" von 1848 und den Sieg des deutschen Attila von 1870/71 im Stile Barbiers verwünscht, bis zu der ausgesuchten Sprachkunst des M. Reina (*El jardín de los poetas*, 1900) und den zarten ländlichen Liedern des Murcianers Medina (*Aires murcianos*, 1899).

Eine Schule wie die des französischen „Parnasse" kennt Spanien nicht. Der Geist des Landes widerstrebte dieser antik-heidnischen Kunstübung. Wohl aber gab es Dichter, die im Gegensatz zur Romantik zu strengerer, selbstbewußterer Technik neigten und dabei ihre Blicke auf Leconte de Lisle richteten. Der bedeutendste von allen ist Nuñez de Arce († 1903). Nuñez de Arce.
Die Revolution von 1868 rief diesen Lyriker auf den Plan, da er sein Land haltlos von der Anarchie zur Diktatur schwanken sah. Den wechselnden Ereignissen folgt sein Sang. Er schleudert Lieder des Zornes gegen das „kleinliche Geschlecht", das die Freiheit schände, das „keinen Dichter, keinen Künstler, keinen Soldaten" aufweise und vereinigt sie in seinen „Schlachtrufen" (*Gritos de combate*, 1875). Es ist machtvolle Rhetorik in den erzgegossenen Strophen dieser „Gritos": die glänzende Rüstung eines konservativen Kämpfers, dem für die „madre España" und für ihren Glauben bangt. Nuñez hat sich später auch umfangreicheren lyrisch-epischen Vorwürfen zugewendet. Er hat den Realismus reizender Idyllen in kunstreiche Terzinen und Strophen gefaßt. Sein Zehnsilbler erinnert an den Alexandriner des Leconte de Lisle. Er meistert das Sonett gleich den Parnassiens. Er hat den modernen Kampf zwischen Glauben und Zweifel in der Person Luthers (*La visión de fray Martín*) symbolisch dargestellt. Dieser „Luther" enthält in seinen „versos sueltos" zwar keine tiefe Seelenoffenbarung, aber eine Serie glänzender Bilder und, trotz des Fluches, der das Ganze endet, ein ernstes Streben nach Objektivität. Das Gedicht hat 1880 leidenschaftliches Interesse erregt.

Nuñez hat seinem Land eine Lehre der Energie, auch der künstlerischen, gegeben. Seine ersten Werke galten der Bühne. „El haz de leña" (Reisholz, 1872) ist berühmt geworden: es ist der Stoff des Don Carlos, nicht in der romantischen Beleuchtung Schillers, sondern im Lichte der Geschichte, Die dramatische Literatur.

die Philipp II. längst gerechter geworden ist. In den Jahren der Revolution wollte der Traditionalist Nuñez die glanzvolle Vergangenheit auf den Brettern erstehen lassen: ein *grito de combate* auf der Bühne.

Damals aber war die historische Dramatik schon hinter dem modernen Thesenstück im Stile Augiers und Dumas' zurückgetreten. Der lehrhafte Charakter dieser Sittendramen und ihr Realismus entsprachen in hohem Maße spanischer Neigung und schufen Erholung von den Extravaganzen der Romantik.

López de Ayala (1829—78) gibt mit seinen trefflich gebauten, in sonoren klassischen Versen sich bewegenden Stücken Lehren der öffentlichen und privaten Moral, gegen renommistische Verführungskunst, gegen die Geldgier, die vor der Vernichtung von Existenzen nicht zurückschreckt („Die Prozente", 1861), gegen das Wohlleben, dem die Rechte des Herzens geopfert werden („Consuelo", 1878). Über die Vielen, die erfolgreich diesen Weg gingen, erhebt sich Tamayo y Baus (1829—98). Ein Schauspielerkind, begann er schon in jugendlichen Jahren für die Bühne zu schreiben. Er bildete sich an Bearbeitungen Schillerscher Trauerspiele. Das Vorbild Ponsards führte ihn zur römischen Welt, die er in einer „Virginia" (1853) zu fesselnder Handlung „romantisch" ausbaute. Eine farbenprächtige Comedia gab er in der „Edelfrau" (*La ricahembra*), in der das starke Leben des Romancero pulsiert; eine tiefe psychologische Studie über die Königin Johanna (1506) in „Liebeswahnsinn". Seine Stücke werden bei allem Realismus tiefer, der Aufwand von Personen und Intrigen geringer. Er gibt den leicht spielerischen Romanzenvers auf und greift zum gemesseneren Zehnsilbler oder zur Prosa. So vorbereitet trat er nach einer Pause in die Kampfdramatik ein, als katholischer Gegner der modernen Gesellschaft. Er schrieb das beste Thesenstück, das Spanien kennt, die „Ehrenhändel" (*Lances de honor*): ein kühner Angriff auf den Duellzwang. Politische Machenschaften bilden den Hintergrund dieses ergreifenden Kampfes zweier Weltanschauungen, an dessen Schluß über der Leiche eines Schuldlosen, der Katholizismus triumphiert. Die Leidenschaften des Tages umtobten das Stück (1863), wie sie es auch erfüllen: der Sturm des politischen Kampfes wirft seine Wellen in die ungleichen Häuslichkeiten zweier Deputierter. Das Pathos des spanischen Lebens wogt in diesen Familienszenen. Die leidenschaftliche Anteilnahme des Dichters durchzittert das Ganze und doch zwingt er sie unter die Kunst. Vier Jahre später erlebte Tamayo seinen größten Erfolg mit jenem „Drama nuevo", mit dem er, den Kampf unterbrechend, sich wieder zur Behandlung eines seelischen Problems wendet, eines Problems des Schauspielerlebens, das ihm aus der Jugend so vertraut war. Yorick, der Lustigmacher, begehrt von seinem Direktor Shakespeare eine tragische Rolle zugewiesen zu erhalten. Theaterintrigen treten ihm in den Weg, und Verräterei weckt in ihm die Eifersucht gegen sein junges Weib und seinen Freund Edmund. Als er die ersehnte Rolle sich erkämpft hat und sie nun spielt, gewinnt die Leiden-

Tamayo y Baus.

schaft solche Macht über sein Spiel, daß es ernst wird und er den Freund ersticht. Wie die Leidenschaft, die der Schauspieler spielt, bei der Berührung mit der Wirklichkeit zu heißem, verzehrendem Leben wird, das haben seit Lope de Vega Verschiedene dargestellt, indem sie „die Bühne auf die Bühne brachten". Im „Drama nuevo" ist der ergreifende Stoff in die Hand des wahren Künstlers gefallen, der in Bau und Sprache (Prosa) ein Meisterwerk geschaffen hat. Hier hat Leoncavallo seinen „Bajazzo" gefunden.

Tamayo ist der größte Dramatiker des modernen Spanien. Er hat mit vierzig Jahren sein Schaffen eingestellt. Seinem kunstvollen, vom Leben durchglühten Realismus ist kein echter Erbe erstanden. Sainete, Zarzuela und leichter französischer Import dominierten nach 1870. Echegaray (geb. 1832) knüpfte nicht bei Tamayos nationaler Tradition an; das tun erst Neuere wieder. Aber Echegaray ist wenigstens ein Datum. Sein Name bedeutet ein kosmopolitisches Intermezzo. Echegaray.

Aus der langen Reihe seiner Stücke ist „El gran Galeoto" (1882) das berühmteste. Der „große Kuppler" ist die Gesellschaft, die mit ihrem Klatsch in die Familien eindringt, mit ihren inquisitorischen Indiskretionen alle Harmlosigkeit trübt und zu tragischen Zerstörungen führt. Das Stück ist packend, wie auch das berühmte „Wahnsinn oder Heiligkeit?" (1877) und so viele seiner anderen. Dieser „ingeniero poeta" Echegaray ist ein Meister der Mache und unerbittlich in der Darlegung der grausamen Konsequenzen seiner Probleme. Doch fehlt seiner effektvollen Kunst die tiefe Lebenswahrheit. Wie sehr ist ihm Giacosa überlegen! Das Leben verläuft nicht in solch mathematisch geraden Linien und spitzen Winkeln; es schwankt hin und her, wogt auf und ab. Seine Logik ist nicht so hell sein Licht kennt Trübung, sein Lärm kennt Dämpfung. Echegarays Simplismus hat etwas Kältendes. Auch ist er völlig vom spanischen Boden gelöst und entbehrt so jener belebenden realistischen Perspektiven, die der Ausblick auf das eigene Land eröffnet.

Echegaray hat durch seine aufregende Dramatik seine Zeitgenossen lange in Spannung erhalten. Er hat seine Landsleute gezwungen, über Probleme nachzudenken, deren Lösung bisher das Privileg der Kirche war. Das neue und das alte Spanien haben dabei manchen Strauß zusammen bestanden, so noch jüngst, als dem greisen Dichter (1905) der Nobelpreis zufiel.

Madrid beherrscht mit seinen beiden großen und seinen kleineren Bühnen das Repertoire des ganzen Landes mit Ausnahme Kataloniens, das seine regionale Selbständigkeit behauptet. Sein Theater hat in Guimerá einen Künstler gefunden, dessen Kraft sich auch die Hauptstadt nicht zu entziehen vermochte. Der heiße Atem der sozialen Frage seiner Heimat strömt aus seinen Stücken. An der spanischen Bearbeitung derselben hat sich auch Echegaray beteiligt, dessen Stern im Erbleichen ist. Die Jüngeren, die ihn umgeben, sind bodenständiger als er. Sie

haben, wie z. B. J. Benavente mit „Gente conocida“ oder „La comida de las fieras“ wohlverdiente Erfolge errungen — neben Ibsen und Sudermann, neben Pailleron und Rovetta usw., deren lohnende Übertragung so Viele anzieht. Wie begeisterte „Cyrano de Bergerac“ die Spanier! In dem Lande, das einst das reichste Theater der Welt besessen, will heute die dramatische Kunst nicht recht zur Blüte kommen neben Stiergefechten, Zarzuela und Übersetzung.

Die erzählende Dichtung.

Auch im Roman, der heute wieder den literarischen Ruhmestitel des Landes bildet, stehen sich das alte und das neue Spanien gegenüber. Als Galdós 1877 mit seiner „Gloria“ für die Toleranz gemischter Ehen eintrat, verteidigte Pereda mit „Wie der Stock, so der Spahn“ den starren Katholizismus, der die Rechte des Herzens unter den Zwang des Bekenntnisses beugt.

P. Galdós.

Galdós (geb. 1845) ist außerordentlich fruchtbar. Seine ganze rastlose Tätigkeit steht im Dienste des modernen Lebens. Sie wird umschlungen von dem vielbändigen historischen Roman der „Episodios nacionales“, deren erste Serie 1873 zu erscheinen begann und zu deren dritter Reihe er sich 1898 gewandt hat: einer Erzählung der Wehen der neuen Zeit des Unabhängigkeitskrieges und der Reaktion unter Ferdinand VII. Er ist durch diese Bilder aus der Vergangenheit der Gustav Freytag seines Volkes geworden. Diese fortlaufende Arbeit hat er durch Gegenwartsschilderungen unterbrochen. Er malt in „Doña Perfecta“ (1876) den engen Horizont einer Provinzstadt, deren fanatische Bewohner, von einem Kanonikus geführt, die wissenschaftliche Bildung als eitel Gottlosigkeit verfolgen. Als geschäftskundiger Autor bringt er seine Romane auch auf die Bühne. Doch verdanken seine Stücke ihre zum Teil lärmenden Erfolge mehr der antiklerikalen Tendenz als ihrem dramatischen Wert. Er schildert einheimisches Leben, besonders Madrider Sitten, in seinen „Novelas contemporaneas“. Ihre Galerie tragischer und lächerlicher Figuren stellt eine „Comédie humaine“ spanischer Erde dar, in deren Anlage man den Einfluß Balzacs spürt, deren poesievoller Realismus aber echt heimatliche Kunst ist.

J. Valera.

Weniger kräftig und warm, aber feiner, ja von unübertrefflicher Feinheit, ist Juan Valera (1828—1905), der geistvolle Essayist, der gelegentlich auch Erzählungen, *novelas* und *cuentos*, geschrieben hat. Als er über der Lektüre der großen Mystiker des 17. Jahrhunderts träumte, formte sich in seinem Geiste die Gestalt eines jungen Seminaristen, der dieser himmlischen Liebe voll, plötzlich das Mysterium irdischer Liebe an sich erführe . . . Valera warf die schlichte Herzensgeschichte dieses Don Luis und der schönen Pepita Jiménez aufs Papier (1874) und schuf eine reizende Novelle, voll der inneren Kämpfe einer *ánima española*, durch die der Hauch der Mystik geht und die mit dem Siege des Erdenlebens endet, ohne daß das Parfüm des Himmels verloren ginge. Zu ähnlichen Konflikten ist Valera in weiteren Erzählungen mit reiferer Kunst zurückgekehrt, ohne

„Pepita Jiménez“ als poetische Schöpfung zu übertreffen. Valera ist eine Blüte spanischen Geistes, ein iberischer Anatole France, in seiner Hellsichtigkeit und der Klarheit seiner klassischen Sprache, in seiner durchdringenden und doch so liebenswürdigen Ironie, seiner Skepsis, die mit einer tiefen Sympathie für den Glauben verbunden ist, den er nicht mehr teilt. In einer langen diplomatischen Laufbahn hat er die ganze Welt gesehen. Er ist ihrer Bildung, ja ihrer Gelehrsamkeit voll. Aber dieser polyglotte Kosmopolit hat den Spanier nie verleugnet und seinen andalusischen Akzent auch im Sprechen bewahrt.

Wie die Romantik Spanien nicht sowohl Neues zugeführt, als vielmehr verschüttete heimatliche Quellen wieder zum Fließen gebracht hatte, so hat das Land zur Zeit des Naturalismus nicht sowohl einen Import neuer Kunst als eine Renaissance seines alten Realismus erlebt, der einst mit den Schelmenromanen ganz Europa entzückt hatte. Der Erfolg von Zolas „Assommoir“ lockte um 1880 zur Nachahmung. Mancher erlag ihr im Sturm der ersten Liebe. Es erhob sich ein heftiger literarischer Streit. Die deterministische Lebensanschauung, die dem Naturalismus zugrunde liegt, konnte in Spanien nicht Wurzel fassen. Die Tüchtigen, wie A. P. Valdés oder Emilia Pardo Bazán kehrten von dem literarischen Abstecher, der sie nach Frankreich geführt, wieder in das Reich des spanischen Realismus zurück mit reiferer Technik, geschärfterem Auge, bereit zu rücksichtsloserer Wiedergabe der Wirklichkeit.

Das ist die Distanz, die Pereda von Fernan Caballero, die „Sotileza“ (1884) von „Gaviota“ (1848) trennt.

F. Caballero

Die treffliche Frau, die sich hinter dem Namen F. Caballero verbarg, war die Tochter des Deutschen, Böhl de Faber, und einer Spanierin, die, halb irischer Herkunft, in England aufgewachsen war. Die junge Cecilia kam an den Ufern des Genfersees zur Welt, verlebte manches Kinderjahr in Deutschland, wurde französisch gebildet — und dieses nach Herkunft und Jugendleben so kosmopolitische Menschenkind ward, gleich als wäre sie andalusisches Vollblut, die literarische Verkündigerin des andalusischen Volkslebens. Von ihrem siebzehnten Jahre an lebte sie fast ununterbrochen in Andalusien († 1877). Ihre deutsch-französische Bildung vollendeten schwere Lebensschicksale, die sie an ihre „querida España“ fesselten. Sie führte dem bloßen Sittenbild (*cuadro de costumbres*) das epische Element zu und schuf die spanische Dorfgeschichte in den selben Jahren, da Jeremias Gotthelf mit ähnlicher Absicht schweizerisches Bauernleben gestaltete. Ihre ersten Erzählungen schrieb sie deutsch, hierauf französisch, denn sie dachte an ein ausländisches Publikum. Dann erschien „Der Sturmvogel“ (*Gaviota*) spanisch, und an diese Geschichte der stürmischen Fischerstochter aus Villamar reihte sich während zwei Jahrzehnten Novelle um Novelle. Das Leben der Niedrigen, Bedrückten zieht sie an, auch das Leben der Tiere, was im Lande der Corridas de toros ungewöhnlich ist. Sie weiß in der Vulgarität dieses Lebens die verborgene Poesie zu ent-

hüllen. Mitleid und Humor weiten und vertiefen ihren Blick und führen ihre Feder. Ihre Sprache scheut den provinziellen Ausdruck nicht. Was das Volk sich erzählt und singt, das zeichnet sie liebevoll auf. Sie hat das spanische Folklore aus der literarischen Taufe gehoben. Der ländliche Rahmen schließt eine meist einfache Intrige ein, deren Personen prächtig charakterisiert sind in Beschreibung, Handlung und natürlich bewegter Rede. Fernan Caballero erhebt den Anspruch, die Wirklichkeit unverfälscht wiederzugeben. Aber ihr poetischer Realismus hat ähnliche erzieherische Schranken wie der christliche Verismus Manzonis. Sie denkt bei ihren Novelas an jugendliche Leser — um nicht zu sagen: an junge Mädchen, und „mildert" die Wirklichkeit entschlossen, wenn auch nicht ohne künstlerische Skrupel. Sie begleitet die Erzählung mit lehrhaften Reden als eine überzeugte Verteidigerin von Thron und Altar. Sie ist ganz Spanierin in der Inbrunst ihres katholischen Glaubens. Diese moralischen Exkurse üben, wo sie Maß halten, oft großen Reiz. Die alternde Schriftstellerin aber ermüdet damit den Leser. Auch wenn die liebenswürdige Kunst Fernan Caballeros nicht kraftvoll genug sein sollte, ihre schönen Bücher zu fernen Geschlechtern zu tragen, so bleibt ihr der Ruhm, in der iberischen Literatur Epoche gemacht zu haben. Der in der „Gaviota" ausgesprochene Wunsch, daß alle Provinzen des Landes ihre Sittenromane bekommen möchten, sollte in Erfüllung gehen. Die Spanier und Portugiesen, die einst ausgezogen waren, um neue Kontinente zu finden, zogen jetzt auf F. Caballeros Spuren aus, um ihr eigenes Land zu entdecken. Und wieviel Schönes haben sie da gefunden, in West und Ost, Süd und Nord!

Der Portugiese Julio Diniz († 1871) erzählt die sonnige Geschichte einer Kinderliebe („Die Mündel des Pfarrers", 1866). Alarcón berichtet in schalkhaftem Tone, wie der Corregidor einer andalusischen Stadt dafür bestraft wurde, daß er der schönen Müllerin nachstellte („Der Dreispitz", 1874): man glaubt den Verfasser von „Mein Onkel Benjamin" scherzen zu hören. Ein anderer führt uns in das Land der Basken, ein anderer auf die Fluren von Valencia, E. Pardo Bazán nach Galizien.

Wie dabei diese Heimatkunst selbstbewußter, naturalistischer wird,
Pereda. das zeigen besonders Peredas (geb. 1834) Erzählungen aus Santander und den asturischen Bergen. Pereda ist ein intransigenter Traditionalist, der den Geist der Revolution von 1868 verfolgt und dessen Träger unter den Streichen seiner kraftvollen Satire bluten oder — sich bekehren läßt. In seinem schönen Roman „Auf die Höhen!" (*Peñas arriba*, 1895) zeigt er inmitten herrlicher Schilderungen, wie der blasierte Städter im Kontakt mit der großen Natur des Gebirges und dem patriarchalischen Leben seiner schlichten Bewohner selbst wieder tüchtig wird — er zeigt anderswo, wie die „Fremdenindustrie" die Badeorte der asturischen Küste demoralisiert. Seine Stärke ist die Schilderung der Fischer und Bauern. Das Fischerkind, das um seiner Schlankheit willen Sotileza (Angelschnur) heißt, ist die Gaviota des Nordens. Pereda bildet diese Gestalten mit

vollendeter Plastik, gibt ihre Rede mit künstlerischer Treue wieder und erzählt ihr Leben in seinen Höhen und Niederungen, seiner Klarheit und seinen Rätseln mit tiefer Sympathie. Seine Sprache schöpft viel voller aus dem Dialekt als die der F. Caballero; seine malerischen Dialoge sind weniger glatt. Er opfert die Fülle des irdischen Geschehens nicht einer ängstlichen Kunst. Aber wenn das Leben in seinen Romanen in wilder Ursprünglichkeit flutet, so erleidet es doch nicht den künstlerischen Sündenfall des krassen Naturalismus. Pereda hält die Bête humaine am Zügel christlichen Empfindens.

B Ibáñez

Unter den Jüngeren, die heute den „regionalen" Roman pflegen, ragt Blasco Ibáñez hervor. „La Barraca" (Die Hütte, 1899) ist die ergreifende Erzählung eines furchtbaren Dramas aus dem Bauernleben der Huerta von Valencia: die Offenbarung einer uralten Welt in machtvoller Realistik. Diesem Buche sind andere vorangegangen und gefolgt, in denen Ibáñez das kleine Volk seiner Provinz schildert, Bauern, Fischer, Krämer, Schmuggler, Zigeuner — trotzige, leidenschaftlich bewegte Menschen, die mit elementarer Kraft nach dem Ziel eines beschränkten aber wuchtigen Ehrgeizes ringen und dabei untergehen. Pereda ungleich ist Ibáñez ein militanter Vertreter des modernen Spanien. Der Widerstreit alter und neuer Weltanschauung, der Kampf zwischen Kirche und Welt, Gesellschaft und Sozialismus führt ihn in neueren Romanen über die Grenzen seiner valencianischen Heimat hinaus. Nicht die Liebe zum Weibe — wie in „Pepita Jiménez" — ist es, die den Seminaristen Luna der Kirche entfremdet (*La Catedral*, 1903), sondern die Leidenschaft für eine soziale Mission bei den Enterbten dieses Lebens. Sterbend predigt Luna den aufhorchenden Armen, die im Schatten der Kathedrale von Toledo hungern, die Botschaft einer neuen sozialen Ordnung, die er selbst in Paris vernommen. Aber Ibáñez gestaltet mit größerer Kunst die primitiven Menschen seiner *cuentos valencianos* als die komplizierten Helden seiner lehrhaften Romane.

Gegenüber dem zentralisierenden und nivellierenden Einfluß der Hauptstadt zeigt Spaniens Literatur kräftige zentrifugale Tendenzen. An diesen regionalen Quellen schöpft heute die hispanische Muse ihren erquickendsten Trank.

Diese zentrifugalen Bestrebungen sind am stärksten in Katalonien, das, alter literarischer Selbständigkeit sich erinnernd, sein Katalanisch wieder als Schriftsprache pflegt und sich den Südfranzosen anschließt. Auch in Katalonien verbindet sich damit das Drängen nach politischer Autonomie. Das Galizische besinnt sich ebenfalls auf seine alte schriftsprachliche Mission als Gattungsidiom der Lyrik und wird von einheimischen Dichtern zu Ehren gezogen.

Die Literatur von Spanisch-Amerika scheint keine starke Eigenart entwickelt zu haben. Buenos Aires gravitiert mehr nach Paris als nach Madrid. Zolas Romane erschienen zur nämlichen Zeit in Paris und in der „Nación" zu Buenos Aires.

Rückblick. Die Aufklärungszeit hat Spanien als das Land der Inquisition verachtet. Die Romantik hat es mit Überschwang gepriesen und idealisiert. Zwischen diesen beiden Extremen der historischen Geringschätzung und der dichterischen Idealisierung schwankt noch heute das Urteil über die Heimat des Ignaz Loyola und des Cervantes — wenn sie anders überhaupt einer Beachtung gewürdigt wird in einer Zeit, wo sich die Völker nach wirtschaftlicher Bedeutung und politischer Machtstellung würdigen. Spaniens Anteil an der abendländischen Kunst verdient es, daß man dem Lande ein sympathisches Interesse widmet. Wer am „Don Quijote" sich erfreut hat, kann sicher sein, im spanischen Schrifttum alter und neuer Zeit noch vieles zu finden, was ihn erquickt und wie eine Erinnerung an die Kunst des Cervantes festhält. Das sechshundertjährige Reich der spanischen Literatur zeigt allerorten das Wirken schöpferischer Kraft. Die Literaturen der übrigen romanischen Völker sind von strengerer Form, sie sind „lateinischer" — aber keine ist origineller als die spanische. Den Mangel an tadelloser Mache ersetzt sie durch Frische und Ursprünglichkeit. So manches Werk macht, wie der „Don Quijote", den Eindruck der Improvisation, in der ein gottbegnadeter Künstler wie achtlos seine Schätze spendet. Und wenn die iberischen Autoren an umfassender Bildung den übrigen Romanen nachstehen, wenn sie von der Arbeit, die zu dieser Bildung führt und die von ihr ausgeht, weniger mitzuteilen haben, so leuchten sie doch durch ihren natürlichen Weltverstand hervor, für dessen Ausdruck sie die Form des Humors in einer Fülle besitzen wie kein anderes Volk der Romania. Sie sind einzig in der Verbindung von weltverständiger Lehrhaftigkeit und schöpferischer Kunst.

Diese Verbindung gibt der spanischen Literatur ihre Eigenart, ihre kräftige Würze. Die Würze mag dem Gaumen, der an alle modernen Pikanterien und Raffinemente gewöhnt ist, nicht reizvoll genug sein. Die spanische Literatur wird manchen zu „moralisch" dünken, weil sie den lehrhaften Zug hat und weil sie den Leser respektiert. Die literarische Kunst der Spanier ist auf alle Fälle stark und gesund. Eines schickt sich nicht für alle: Spanien hat keinen D'Annunzio. Es gibt keine Literatur, so schreibt Fernan Caballero einmal mit Recht, deren ernste Bücher keuscher wären, als die spanischen: *no hay literatura en lo serio mas casta que la española.*

Rumänien. Walachei und Moldau blieben nach dem Frieden von Adrianopel (1829), der Griechenland die Selbständigkeit sicherte, in der doppelten Abhängigkeit von Türkei und Rußland zurück. Das Jahr 1848 brachte eine Volkserhebung und in der patriotischen Begeisterung schuf der Siebenbürge Mureşianu das Nationallied: „Wach auf, Rumäne." (*Deşteaptă-te, Romîne!*). Die Revolution wurde noch einmal niedergeworfen, aber über der Rivalität zwischen der Türkei und Rußland erstarkte das Land, und der Krimkrieg führte die endgültige Wendung herbei. Alec-

sandri sang 1856 sein begeisterndes Lied von der „Vereinigung". Das „Fürstentum Rumänien" entstand 1859 und im Laufe der beiden folgenden Jahrzehnte errang es sich die Anerkennung als unabhängiger Staat (1877) und als Königreich (1881). Der unvermittelte Übergang aus orientalischem Despotismus zur Form eines konstitutionellen Staatswesens fand das Land unreif, verwirrte die Köpfe und schuf ein politisches Abenteurertum, dessen Bekämpfung viel tüchtige Kraft verzehrte. Auch die Literatur wurde in diesen Strudel der Leidenschaften hineingezogen. Die literarische Kritik ward zur Betätigung politischer Gegnerschaft und nicht jeder Kritiker verfügte dabei über das Wissen, den Geschmack und die Kraft des Sozialisten Gherea.

Siebenbürgen und die Schriftsprache

Siebenbürgen, das einst in der Literatur die nationale Führung besessen hatte, ist im Laufe der Zeit von dieser Führung völlig zurückgetreten. Es blieb politisch vom Königreich getrennt und ist in seiner Isolierung vom ungarischen Nationalismus bedrängt. Wohl entstammen ihm hervorragende Dichter der Gegenwart, wie Cosbuc und Iosif, aber diese haben ihre zweite Heimat in Rumänien gesucht und gefunden. Wenn auf solche Weise das ungarländische Romanentum literarisch zurückgegangen ist, so haben dazu auch seine schriftsprachlichen Tendenzen beigetragen. Es hat, von seinem römischen Nationalismus mißleitet, die Literatursprache auch weiterhin gewalttätig latinisiert, während in Rumänien die Richtung der Etymologisten unterlag und die Schriftsteller vielmehr aus dem Born der Volkssprache schöpften. So löste sich Siebenbürgen auch kulturell vom Königreich, und es erfüllten sich an ihm die Geschicke sprachmeisterlicher Unnatur. Eifrig wird heute an der Aufgabe gearbeitet, diesen Schaden gutzumachen und die Schriftsprache Rumäniens auch im „unerlösten" Siebenbürgen zu verbreiten. Auch dieser Schriftsprache liegt übrigens ein gewisser „Zug nach dem Westen" im Blute. Das slawisch klingende Wort wird gerne durch sein lateinisches Synonymon ersetzt: man schreibt lieber *amor* als *dragoste*.

Der Einfluß des Auslands

Den maßgebenden kulturellen Einfluß hat in dieser Bildungsperiode des modernen Rumänien Frankreich ausgeübt. Deutschland tritt erst später hinzu. Noch heute ist Paris die Hochschule des rumänischen Aristokraten, der auch mit Vorliebe französische Bücher liest. Maiorescu und Eminescu aber studierten in Deutschland. An der französischen Romantik bildete sich die rumänische Lyrik. Dann drang auch die deutsche Ballade und das deutsche Lied herüber: neben Goethe, Uhland u. a. wirkte besonders der ungarische Nachbar Lenau. Der am meisten übersetzte Dichter des Auslandes aber ist Heine. Man singt ihn in Rumänien, und kürzlich hat Iosif eine neue Übertragung seiner „Romanțe și Cîntece" gegeben (1901). Roman und Theater sind stark von Frankreich abhängig. Was in Paris einen Tageserfolg erringt, findet in Bukarest rasch Leser und Übersetzer. Das legt sich wie glänzender Firnis über die tiefere Unkultur des Landes.

Ein lebendiges Bild der politischen und literarischen Entwickelungsgeschichte Rumäniens gibt der alte Bürgermeister von Jassy Nicu Ganea (geb. 1835) in den Erinnerungen seiner „Vergangenen Tage“ (1903).

Rumänien hat einen reichen Schatz vitaler Volksliteratur. In dem eigenartigen Leben, das sich in ihr spiegelt, und nicht in der Nachahmung des Auslandes, liegen die Wurzeln eines wirklich rumänischen Schrifttums.

Nach dieser Volksliteratur griff V. Alecsandri (1821—1890), der berühmteste Dichter des Landes, zugleich ein Führer in der sozialen und politischen Regenerationsarbeit. Keiner hatte vor ihm in solch poetischer Sprache die Heimat gefeiert, im Reichtum ihrer Natur solche Liebeslieder gesungen und dem heißen patriotischen Sehnen solch klangvollen Ausdruck gegeben. Auch seine Sammlung von Volksliedern, mit deren Überlieferung er frei schaltet, stellt er in den Dienst der Erweckung seiner Rumänen. Er geißelt ihre Schwächen in Lustspielen, deren Komik freilich übertrieben und deren Psychologie flüchtig erscheint. Als patriotischer Dichter erinnert auch er oft genug mit stolzen Worten an die römischen Vorfahren. Er suchte die rumänische Renaissance mit der felibrischen zu verbinden, und sein „Sang des Lateinervolkes“ wurde 1878 zu Montpellier preisgekrönt. Seine Verherrlichung der „Gintă latină“ hat einen ausgesprochen antideutschen Zug. Aber die Prahlerei gewisser „Enkel Trajans“ verfiel dem Spott seines Lustspiels.

Seit Alecsandri ist das satirische Sittenbild realistischer und kunstvoller geworden. I. L. Caragiales Komödien (gedruckt seit 1890) stellen in wirkungsvoller Lebenswahrheit das Kleinbürgertum dar, das sich in dem Chaos des neuen Lebens noch nicht zurechtgefunden hat und das in der großstädtischen Gesellschaft einen schlechten Führer besitzt. Die nämliche packende Realistik findet sich in seinen und anderer, wie Basarabescus, Skizzen und Erzählungen aus dem Leben der Bauern und Kleinstädter: es ist eine Schilderungskunst, die sich an westlichen Meistern wie Maupassant trefflich gebildet hat. Diese Erzähler und Dramatiker stellen, der eine voller Zorn und Spott, der andere mitleidig und humorvoll, die schmerzliche Erschütterung dar, die der Sturm des Lebens, der plötzlich aus dem Westen hereingebrochen, der rumänischen Volksseele gebracht hat.

Gegenüber diesen Gegenwartsschilderungen erscheint die patriotische Kunst der historischen Romane und Dramen, die auch Haşdeu und Alecsandri pflegten, unwirklich und gering.

Der ausgesprochene Zug nach dem lateinischen Westen, dem Alecsandri Worte leiht, tritt in anderen noch stärker hervor. Schon Alecsandri zeigt nicht nur Anlehnung an Hugo und Lamartine, sondern er hat auch manches französisch geschrieben. Bolintineanu († 1872) überträgt seine Poesien geradezu ins Französische und entzückt mit der morgenländischen Offenbarung seiner „Brises d'Orient“ (1866) nicht nur

die Pariser, sondern auch — seine Landsleute. Und Andere folgen ihm, die überhaupt nur französisch dichteten. Bolintineanu ist eine wahre Dichternatur. Sein sinnenfrohes Liebeslied erklingt in eigenen Tönen. Seinen „Bosporusblumen" entströmt das berauschende Parfüm des Orients. Und wenn er in seinen „Märchen" allzusehr den Erotiker verrät, der, wie Ovid, galante Mythologie treibt, so weiß er dafür die Fanfare des Patriotismus in den „Sagen" kräftig zu blasen.

Moldau und Junimea.

In der Moldau, die westlichen Einflüssen weniger offen war, erhob sich seit 1865 unter der Führung des T. Maiorescu eine „neue Richtung". Maiorescu bekämpfte den lateinischen Chauvinismus und die Ausländerei. Er zeigte die Aufgaben eines wahrhaft nationalen und künstlerischen Schrifttums („Die rumänische Poesie") im ersten Jahrgang (1867) der vortrefflichen „Convorbiri literare" (literarische Unterhaltungen), der ältesten literarischen und gemeinwissenschaftlichen Zeitschrift Rumäniens, die seit 1867 nicht aufgehört hat, an der Bildung der Nation zu arbeiten. Heute steht ihr „Sămănătorul" (Der Säemann) zur Seite, dessen samenstreuende Hand der energische und gelehrte Iorga führt.

Um seine „Convorbiri literare" scharte Maiorescu zu Iassy, das damit für Jahre die literarische Führung des Landes übernahm, eine Gesellschaft gleichgesinnter jugendlicher Kräfte, „Junimea" (Die Jugend). Dem Einfluß dieser Reformbewegung konnte auch die von den Latinisten gegründete Bukarester Akademie sich nicht entziehen. Das Beispiel des Ernstes und der Gründlichkeit der Forschung wirkte auch auf den widerstrebenden Haşdeu († 1907), dessen gelehrte Arbeiten freilich einen nationalistischen Zug behielten, der ihnen viel Phantastik beimischt. Rumänien gleicht einem Parvenu, der von historischer Forschung nur insoweit hören will, als seine Adelsansprüche dadurch nicht kompromittiert werden. Der Patriotismus, wie er heute in Rumänien verstanden wird, so klagt noch O. Densusianu in seiner „Histoire de la langue roumaine" (1902), verlangt von der Wissenschaft Schonung der nationalen Vorurteile und verhindert die Forscher, die Wahrheit zu ergründen und auszusprechen.

Eminescu.

Daß Alecsandri der moldauischen „Jugend" beitrat und an den „Convorbiri" teilnahm, förderte die Bewegung. Doch nicht er, sondern Eminescu (1849—1889) ist ihr Poet. Er hat den Ernst der Kunst, den Maiorescu lehrte, an seinen formvollendeten Dichtungen geübt. Seine Liebeslyrik ist voll herrlicher Bilder, seine Balladen von großer Gestaltungskraft, seine Vaterlandsgesänge, seine Satiren voll flammender Beredsamkeit. In düsteren Liedern wälzt er schwere Gedanken und gestaltet sie zu Anklagen gegen Gott und die Welt. Die Kämpfe eines ungeregelten und früh gebrochenen Lebens haben ihn verbittert und finster gemacht. Sein Mund öffnet sich zum Fluch gegen den kalten, fühllosen Himmel, der den Menschen der Pein überläßt. Es ist die Stimmung Vignys und auch dessen fein ziselierter Vers. Seine Seele, so sagt Eminescu, gleiche einer verfallenen Kapelle; die Bilder des Glaubens, die sie einst

schmückten, sind verblaßt; wo einst der Priester waltete, webt die Spinne ihre Fäden, und der Schlag seines Herzens deucht ihn das Klopfen des Holzwurmes in morscher Wand. So ist sein poetisches Lebenswerk aus Lebenslust und Melancholie in schroffen Gegensätzen gemischt. Ein tiefer, aber ein werktätiger Pessimismus erfüllt seine politischen Schriften. Maßlos im Studium, das ihn von Kant zu Schopenhauer und Buddha, von Nationalökonomie zu Sprachstudien führte, war er auch maßlos im Genuß. Mit 33 Jahren umnachtete sich sein Geist. In lichten Perioden arbeitete er weiter. So entstand jenes Gedicht „Der Stern", eine unbewußte Reminiszenz aus Gottfried Kellers Liederbuch. Nicht er selbst, sondern sein Freund Maiorescu sammelte zum erstenmal seine Gedichte (1883).

Aus der Schule Eminescus ist A. Vlăhuță zu besonderer Anerkennung gekommen. Er singt das Lied des Meisters mit geschmeidigem Talent und wendet die Klage des Armen zu sozialistischen Forderungen. Das starke Hervortreten sozialistischer Stimmungen ist für die heutige Literatur Rumäniens ebenso charakteristisch, wie das Fehlen religiöser Inspiration. Das rumänische Lied betet nicht; es verkündet das Evangelium einer neuen irdischen Ordnung. Und es sind von den hervorragendsten Talenten, die sich dazu bekennen: Gherea, Caragiale, Vlăhuța und G. Coșbuc, der Sänger des Bauernlebens, dessen meisterhafte Verse volkstümliche Art mit selbstbewußter Kunst verbinden. Coșbucs Gedichte überfließen von dem, dessen dieses Bauernsohnes Herz voll ist. Weniger kräftig, aber von nicht geringerer Kunst sind die zarten Lieder, die poetischen Stimmungsbilder, die kurzen Balladen Iosifs, der heute ein Liebling seiner Nation ist und, obwohl an deutschen und französischen (Verlaine) Vorbildern geschult, jenen heimatlichen Zug in Stoff und Form bewahrt hat, den auch der westliche Leser beim rumänischen Dichter sucht. Denn es ist, wie Iorga im „Säemann" gesagt hat: eine rumänische Literatur wird nur dann in der Weltliteratur Bürgerrecht erwerben, wenn sie ihrem Lande treu bleibt und die ewige Legende vom Menschenschicksal so erzählt, wie Natur und Geschichte des Balkans sie im Laufe der Jahrhunderte gestaltet haben — *pe pămîntulu Românieĭ.*

Rätien. Das moderne Leben schlägt seine Wellen auch nach Rätien, Kalender, Zeitung, Volksschule, Militärdienst tragen es. Rätien beginnt seine eigene Geschichte nach Art der Romantiker zu behandeln. Seine Lyriker und Epiker geben stimmungsvolle Bilder aus dem Leben der Hochtäler. Huonder singt das kraftvolle Lied des freien Bauern, Caderas das zarte Lied der Heimatliebe, Muoths Erzählungskunst zeigt ein durch philologische Schulung geleitetes Formtalent. Alle rätischen Poeten sind zugleich Übersetzer. „Wilhelm Tell" und „Rufst du mein Vaterland" sind dem Räten vertraut wie dem Deutschschweizer. Das bescheidene rätische Schrifttum ist die Literatur eines kräftigen, freiheitsliebenden und gläubigen Bauernlandes, dessen Bildung völlig zur deutschen Schweiz neigt.

Das Lied Huonders und das Lied Coşbucs! *Noi vrem pămînt* (wir wollen Land)! rufen bei Coşbuc die besitzlosen rumänischen Bauern in schneidendem Kehrreim ihrem Herrn zu: „Bewahr Euch der heilige Gott vor dem Tage, an welchem wir Blut und nicht bloß Land verlangen werden . . . *noi vrem pămînt!*“ Huonders Lied ist überschrieben „Der freie Bauer“ *(Il pur suveran)* und singt: „Feld, Scheune ist mein Eigentum — Mit Weg und Steg mein Land — Nach keinem schau ich dankend um — Und König heißt mein Stand:

*Quei ei miu prau, quei miu clavau,*
*Quei miu regress e dretg;*
*Sai a negin perquei d'engrau,*
*Sun cheu jeu mez il retg.*

So mag das romanische Schrifttum hier in zwei Bauernlieder ausklingen, in deren fesselndem Gegensatz sich zwei verschiedene Welten der weiten Romania spiegeln.

Schlußwort. Also stellt sich dem überschauenden Blicke die achthundertjährige Geschichte der romanischen Literaturen dar. Es ist eine stolze Geschichte.

Während fast sieben Jahrhunderten hat das Abendland unter der literarischen Führung der Romania gestanden. Diese Führung war erst beim mittelalterlichen Frankreich, hierauf beim Italien der Renaissance und kehrte dann, nachdem für kurze Zeit auch Spanien im Gefolge seiner Weltmachtstellung hervorgetreten war, zu Frankreich zurück, dem Frankreich des Klassizismus und der Aufklärung. Innerhalb der einzelnen Länder dieser Romania sind die nördlichen Landesteile mit ihren Metropolen zu dauernder Hegemonie gekommen: Nordfrankreich mit Paris, Norditalien mit Florenz und Mailand, Nordspanien mit Madrid und Barcelona. Die südlichen Gebiete haben nur vorübergehend eine führende Rolle gespielt.

In diese mächtige, führende Romania drangen mit dem 18. Jahrhundert germanische, englische und deutsche, Ideen ein und in der sogenannten Romantik trat darauf diese Germania ebenbürtig neben die Romania, um sich mit ihr in die literarische Hegemonie des 19. Jahrhunderts zu teilen. Diese Romantik bedeutet die literarische Befreiung Europas von der Alleinherrschaft des Lateinertums, die Begründung einer europäischen, einer Weltliteratur.

Dreimal haben im Laufe von anderthalb Jahrtausenden die Germanen ihre Hand an die römisch-lateinische Weltherrschaft gelegt: an die politische in der Völkerwanderung, als sie das kaiserliche imperium romanum zerstörten; an die kirchliche in der Reformation, als sie das geistliche imperium romanum durchbrachen; und um die Wende des 18. Jahrhunderts, als sie sich dem literarischen imperium romanum entwanden und die große Sezession vollzogen, die zur Romantik führte.

Völkerwanderung, Reformation und Romantik sind drei große Marksteine in den Beziehungen der beiden Welten, der lateinischen und germanischen. Diese Marksteine sind freilich von ungleicher Bedeutung für das Romanentum, für welches die Reformation ja nicht direkt fruchtbar geworden ist. An Stelle dieser religiösen Auflehnung des individuellen Gewissens zeigt die Romania eine mehr künstlerische und intellektuelle Revolution in der Renaissance. Die Romania blieb eine katholische Welt mit strengerer geistiger Disziplin. Jederzeit ist ihr am Germanentum der Individualismus aufgefallen.

Der Völkerwanderung verdankt die Romania ihre Entstehung; aus der Mischung von Lateinertum und Germanentum sind die romanischen Nationen hervorgegangen. Die germanischen Minderheiten lösten sich in den neuen romanischen Volkstümern auf und langsam bildeten sich auf den Trümmern der römischen Welt neue Kulturen, aus deren Mitte sich mit dem 11. Jahrhundert Frankreich zu führender Stellung erhob. Mit ungleichem Eifer beteiligten sich die Romanen Italiens und Hispaniens unter Frankreichs Leitung an dem blühenden mittelalterlichen Schrifttum. Die Romania besuchte gleichsam eine französische Klosterschule.

Dann bezog Italien die Universität des Rinascimento und studierte Philologie. Unter seiner Führung folgten die anderen, Spanien freilich nur zögernd. Es wurde die Renaissance die Universitätszeit Europas, während der die Romanen mehr die philologia profana und die Germanen die philologia sacra studierten. Es war eine Zeit reichen Lernens und Schaffens, in der die Romania die Grundlage zu ihrer glänzenden künstlerischen Kultur legte. Doch ward die Philologie zur Fessel der Kunst und aus der Unselbständigkeit erwuchs die Nachahmung. Ihr Fluch erfüllte sich im Klassizismus, mit welchem Frankreich die Führung wieder übernommen hatte.

Die Herrschaft dieses Klassizismus ist dann durch den germanischen Geist des Individualismus gestürzt worden. Nachdem das alte Europa in den Erschütterungen der französischen Revolution zusammengebrochen war, zog dieser Geist in die Romania ein. In dem latinisierten Europa des aufgeklärten Despotismus und des Klassizismus ging die politische Auflehnung von den Franzosen aus; die literarische kam von den Deutschen und Engländern und eine diente der anderen als Vehikel. Den Geist des Individualismus, den die Romania zur Zeit der Reformation abgelehnt hatte, hieß sie jetzt willkommen zum Kampf gegen künstlerische Fesseln, zum Kampf gegen die Nachahmung. Selbständig, eigenen Rechtes verlangte die Poesie zu werden, unbeschadet der Bewunderung für die unvergängliche Schönheit klassischer Werke antiker und neuerer Zeit. Auf die „déclaration des droits de l'homme" folgte die Erklärung der Rechte des Dichters. So bildete sich die kosmopolitische Freiheitslehre, welche die Romantik heißt und auf deren Grundlage sich die moderne Literatur erhebt. Frankreich hat die Lehre für die Romania formuliert.

Italien hat sie seiner alten klassischen Tradition assimiliert. Spanien hat sie in seiner eigenen Literatur wiedergefunden. Frankreich selbst hat sie so weit verwirklicht, als sich mit seiner langen klassischen Schulung vertrug. Denn das Ergebnis dieser Schulung: Geradlinigkeit (*esprit géométrique*) und Simplismus; methodischer Aufbau, Klarheit und Harmonie des Stils ist nicht einfach ausgelöscht worden. Licht und Schatten dieser Eigenschaften liegt auch noch auf Frankreichs modernen Büchern. Und da bei diesen Eigenschaften das Prosawerk besser gedeiht als die Dichtung, so kämpfen besonders die Lyriker gegen ihre Herrschaft.

Es ist der Welt Lauf, daß junge Freiheiten mit der Zeit zu alten Fesseln werden. Auf dem Boden jeder Freiheit bildet sich eben eine positive Tradition und entstehen Autoritäten. Die kommenden Jungen empfinden Tradition und Autoritäten als Fessel und schreiten protestierend zur Sezession. Das ist der Kreislauf der Kunst. So ging's der Romantik um die Mitte des Jahrhunderts; so dem Naturalismus am Jahrhundertende. Das Jahrhundert schloß mit einer allgemeinen Sezession. Nirgends herrscht eine bestimmte Schule. Die romanische Poesie ist ganz individualistisch geworden, der Zeit gewärtig, da ein Großer all die individualistische Freiheit in neue überragende Schöpfungen zwinge und eine glorreiche Tradition schaffe.

Am lebhaftesten und ausgeprägtesten ist der Verlauf der Dinge in Frankreich, dessen Norden innerhalb der Romania immer noch unbestrittene Führerschaft hat. Es ist der Teil der Romania, der in der Völkerwanderung die stärkste Germanisierung erfuhr, wo über die alte, völlig dunkle Unterlage der geheimnisvollen Urbevölkerung und über die keltisch-romanische Kultur sich die machtvolle Invasion der Franken und dann die Invasion der Normannen schob: das alte Neustrien. In diesem Neustrien hat sich eine in ihren Komponenten und Verhältnissen besonders glückliche Völkermischung vollzogen, die zur Macht einer vielhundertjährigen Herrschaft geführt hat.

Eine solche Herrschaft kann in der modernen Literatur nicht mehr bestehen. Diese gedeiht im freien Wettbewerb der Völker, wie Wissenschaft und Technik. Jedes Volk schafft aus dem Eigenen und schafft damit den anderen Anregungen. Die Geschichte lehrt, daß jede literarische Umwälzung, die zu großen Schöpfungen geführt hat, ihren Anstoß von außen bekam. „Eine jede Literatur ennuyiert sich zuletzt in sich selbst, sagt Goethe, wenn sie nicht durch fremde Teilnahme wieder aufgefrischt wird." Gegen solche Auffrischung mit Worten zu streiten ist ebenso kurzsichtig wie erfolglos. Spiritus flat ubi vult, und literarische Gastfreundschaft, die dem fremden Kunstwerk erwiesen wird, bereichert. Unser Schrifttum ist reicher geworden, indem es Dante und Shakespeare, Cervantes und Molière gastlich aufgenommen hat.

Die Schöpfungen des Auslandes mit jenem sympathischen Interesse zu verfolgen, dem allein ein wirkliches Verstehen gelingt, hat uns Goethe

gelehrt. Daß darob die bodenständige Art der Nationalliteratur nicht Not zu leiden braucht, zeigt auch die Gegenwart: zu keiner Zeit ist die literarische Heimatkunst mehr gepflegt worden als heute im Zeichen der „Weltliteratur", und Meisterwerke werden auch in dieser Literatur nur dadurch entstehen, daß der Dichter das allgemein Menschliche auf der Grundlage des speziellen Erlebnisses in künstlerischer Harmonie gestaltet.

Goethe hat uns auch gezeigt, wie mit jenem sympathischen Interesse für das Fremde sich tiefe Liebe zum Eigenen verbinden kann.

Achtung vor dem Fremden und Liebe zum Eigenen — in solcher Empfindung können die Völker sich auch dann begegnen, wenn materielle Interessen sie trennen. Dieses Empfinden zu wecken und zu kräftigen ist vor allem die geschichtliche Betrachtung geeignet. Ihr gelten die vorangehenden Seiten. Aus ihr heraus sind sie geschrieben, sine ira et studio, es sei denn das studium veri.

## Literatur.

Während wir längst eine Geschichte der romanischen Sprachen besitzen, gibt es noch keine Darstellung, die dieses Sprachgebiet auch als eine literarische Einheit zusammenfaßt. Die sprachliche Einheit der Westromanen hat schon DANTE betont. Ihre literarische Zusammengehörigkeit ist zum erstenmal zum Ausdruck gekommen, als vor vier und einem halben Jahrhundert der Marqués von SANTILLANA seine Übersicht über die Poesie dieser Romanen (*de los romancistas ó vulgares*) schrieb (s. oben S. 203) — damals waren Francisco Imperial und Alain Chartier modern! —, und seither haben sie nicht aufgehört, sich innerhalb Europas als eine literarische Sonderwelt zu fühlen. Doch kam in der literaturgeschichtlichen Forschung dieser interromanische Standpunkt nicht zur Geltung. Erst die Romantik bringt SISMONDIS *De la littérature du midi de l'Europe.* Dann stellt sich aber mit FRAU VON STAËL auch gleich die weitere, kosmopolitische Betrachtungsweise und der Begriff einer „europäischen" — d. h. romanisch-germanischen — Literatur ein, die für die Folgezeit maßgebend bleiben. BRUNETIÈRE spricht am internationalen Kongreß für historische Wissenschaften 1900 über *La littérature européenne* (*Annales,* Paris 1901, 6e section).

Der interromanischen Literaturforschung dienen seit mehr als dreißig Jahren zwei Zeitschriften, deren Arbeitsgebiet indessen speziell das Mittelalter ist: die *Romania* (seit 1872) und die *Zeitschrift f. rom. Philologie* (seit 1877). Dazu die *Revue des langues romanes* (seit 1870), die auch die Neuzeit berücksichtigt; ebenso VOLLMÖLLERS *Romanische Forschungen* (seit 1881). Die *Zeitschrift* gibt jährlich auch einen bibliographischen Supplementband heraus, der das ganze romanische philologische Schrifttum bis zur Gegenwart umfaßt. Die lange Reihe dieser Supplementbände ermöglicht eine rasche Orientierung in der Fachliteratur der letzten dreißig Jahre. Nähere Auskunft über den Wert dieser Fachliteratur gibt VOLLMÖLLERS *Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der roman. Philologie* (seit 1890, unter Mitwirkung von über hundert Fachgenossen). GRÖBERS *Grundriß der romanischen Philologie* stellt die romanischen Literaturen einzeln dar und beschränkt diese Darstellung zum Teil auf die ältere Zeit (mit reicher Bibliographie). Ein Verzeichnis der Arbeiten, welche Fragen der literarischen Beziehungen der romanischen Länder unter sich und mit dem Ausland behandeln, geben BETZ, *La littérature comparée,* Straßburg 1902, und JELLINEKS jährliche *Bibliographie der vergl. Literaturgeschichte,* Berlin (seit 1903). — Ausgaben: W. FOERSTERS *Romanische Bibliothek* (seit 1889); *Gesellschaft für romanische Literatur* (seit 1903).

Frankreich. *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900 publiée sous la direction de* L. PETIT DE JULLEVILLE, Paris 1896—99, acht Bände mit ungleichwertigen Beiträgen: I u. II: Mittelalter; III: Renaissance; IV u. V: 17. Jahrh.; VI: 18. Jahrh.; VII u. VIII: 19. Jahrh. G. LANSON, *Histoire de la litt. française*[9], Paris 1906, ist ein treffliches Handbuch, das für die vier letzten Jahrhunderte auf Quellenstudien beruht. F. BRUNETIÈRE, *Manuel de l'hist. de la litt. française,* Paris 1898, nur für das Gebiet der vier letzten Jahrhunderte von selbständigem Wert. — Seit 1894 erscheint eine *Revue d'hist.-litt. de la France,* welche in Frankreich die *Romania* literarhistorisch ergänzt. Dazu in Deutschland BEHRENS' *Zeitschrift f. franz. Sprache und Literatur* (seit 1879). Speziell für Südfrankreich *Annales du Midi* (seit 1888). — Sammlungen literarhist. Monographien: *Les grands écrivains français, études sur la vie, les œuvres et l'influence des principaux auteurs de notre littérature,*

bis jetzt über fünfzig Bände (von Rutebeuf und Villon bis Lamartine und Hugo) usw. — Die *Bibliothèque de bibliographies critiques publiée par la Société des études historiques* (seit 1900) umfaßt auch Schriftsteller. Ausgaben: *Publications de la Société des anciens textes français* (seit 1872); W. FOERSTERS *Altfranzösische Bibliothek* (seit 1881); H. SUCHIERS, *Bibliotheca Normannica* (seit 1879); *Société des textes français modernes* (seit 1905); die *Editions* der *Grands écrivains de la France*, die Ausgaben der *Bibliothèque elzévirienne* (zirka 180 Bände) usw. Ferner Textsammlungen, die sich um ein bestimmtes Zentrum gruppieren, wie z. B. die *Collection moliéresque*, 1867 ff.

Italien. G. MAZZONI, *Avviamento allo studio critico delle lettere italiane*[2], Firenze 1907. — Bei VALLARDI in Mailand erscheint seit 1898 eine große *Storia letteraria d'Italia scritta da una società di professori* in neun Bänden, jeder von einem besonderen Autor: *Letteratura romana* v. GIUSSANI; *Origini della lingua* v. NOVATI; *Dante* v. ZINGARELLI mit *Le vite di Dante, Petrarca, Boccaccio* v. SOLERTI; *Trecento* v. VOLPI; *Quattrocento* v. ROSSI; *Cinquecento* v. FLAMINI; *Seicento* v. BELLONI; *Settecento* v. CONCARI; *Ottocento* v. MAZZONI; *Origini* und *Ottocento* sind noch unvollendet. Das Werk bringt ausgiebige Literaturnachweise. A. d'ANCONA e O. BACCI, *Manuale della letteratura italiana*, 5 Bände und Supplem., Firenze 1892—1904, ist ein bequemes und verläßliches Hilfsmittel, eine Chrestomathie mit guten Übersichten und wohldokumentierten Charakteristiken von über 300 Schriftstellern (keine lebenden). — *Giornale storico della letteratura italiana* (seit 1882, jährlich 2 Bände) ist ein eigentliches Zentrum der literarhistorischen Forschung Italiens und bringt auch den Inhalt der übrigen Zeitschriften. *Collezione di opere inedite* (seit 1862); *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare* (etwa 250 Bände), usw.

Spanien und Portugal. J. FITZMAURICE-KELLY, *A history of spanish lit.*, 1898; in der spanischen (1900) und französ. (1904) Übersetzung vermehrt und verbessert (mit ausführlicher Bibliographie). PH. A. BECKER, *Geschichte der spanischen Literatur*, Straßburg 1904. A. FARINELLI, *España y su literatura en el extranjero á través los siglos*, Madrid 1902, mit bibliogr. Orientierung. — *Revista de archivos, bibliotecas y museos* (seit 1870). Literarhistorisch-kritische Zeitschriften haben bislang in Spanien nicht zu eigentlichem Leben kommen können. In Frankreich: *Revue hispanique*, Paris (seit 1894). — *Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros dias*, Madrid 1846—80, 71 Bände (mit nützlichem Index im letzten Band); fortgesetzt als *Nueva biblioteca* (seit 1905). Die *Colección de escritores castellanos* usw. Es gibt zahlreiche Sammlungen seltener, klassischer und moderner Texte. *Bibliotheca hispanica* v. FOULCHÉ-DELBOSC, Paris (seit 1900). Die *Colección de autores españoles* v. F. A. BROCKHAUS, Leipzig. Die eingehendste deutsche Darstellung der portugiesischen Literatur geben C. MIGHAELIS DE VASCONCELLOS und TH. BRAGA in GRÖBERS *Grundriß* II, 2, S. 129—381 (vgl. dazu VOLLMÖLLERS *Jahresbericht*, IV, 2, 190); sie reicht bis in die Mitte des 19. Jahrh. TH. BRAGA, *As modernas ideias na literatura portugueza*, Porto 1892, stellt die Literatur der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dar. In GRÖBERS *Grundriß* II, 2, S. 70—128, die *katalanische Literatur* von A. MOREL-FATIO; der neueren Zeit — nach dem 15. Jahrh. — fallen am Schlusse nur wenige Zeilen zu. Über die neueste katalan. Lit. vgl. VOLLMÖLLERS *Jahresbericht*, Band I, VII u. VIII. Kürzlich (1907) ist eine literaturgeschichtliche Zeitschrift, *Empori*, in Barcelona begründet worden.

Rätien. Die rätische Literatur verzeichnet bibliographisch E. BÖHMER in seinen *Roman. Studien*, Band VI, 1883. Dargestellt hat diese Literatur C. DECURTINS in GRÖBERS *Grundriß* III, 3, S. 218—261. Einen großen Teil derselben vereinigt der nämliche in seiner *Rätoromanischen Chrestomathie*, Erlangen, seit 1888 (bis jetzt 8 Bände).

Rumänien. Die eingehende Darstellung des rumänischen Schrifttums in GRÖBERS *Grundriß* II, 3, S. 262—428 (v. M. GASTER) reicht nur bis zum Anfang des 19. Jahrh. N. IORGA, *Istoria literaturiĭ române în secolul al XVIII^lea*, Bukarest 1901, 2 voll. G. ALEXICI, Geschichte der rumän. Literatur, in deutscher Umarbeitung v. K. DIETERICH, Leipzig 1906, umfaßt auch die neueste Zeit.

S. 138 ff. G. Paris, über Romani, Romania usw. in *Romania*, I. 1 ff.

S. 141. Zum Namen Provincia, Blanc in der *Revue des langues romanes* 1894, November. Fr. Novati, *L'influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del medio evo*², Milano 1899.

S. 142. Die Sprache der alten Grafschaft Barcelona, das Katalanische, erscheint nach den neuesten Forschungen nicht als ein Ableger Septimaniens, sondern als autochthone hispanische Entwickelung, und der katalanische Dialekt des Roussillon (Pyrenées orientales) als alter hispanischer Import.

S. 143 ff. Frankreichs mittelalt. Literatur ist am ausführlichsten dargestellt in der *Histoire littéraire de la France*, Paris 1733—1906, 33 Bände. Eingehende und genaue Orientierung bietet — bis zum 15. Jahrhundert — Gröber im *Grundriß d. roman. Philologie* Band II¹, 433—1247 (1902). Knapper: G. Paris, *La litt. franç. au moyen âge*³ (bis 1328), 1905. Gröber und Paris geben ausreichende Literaturnachweise. Paris' *Esquisse historique de la litt. fr. au moyen âge*, 1907, umfaßt auch das 14. und 15. Jahrh., das Paris auch in gesonderten Aufsätzen behandelt hat (*La poésie du moyen âge*, 2. Band, 1895). Petit de Julleville widmet dem Mittelalter zwei von acht Bänden. Suchier, in *Geschichte der franz. Litt.* von H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, 1900, 1—308, behandelt auch die provenzalische Literatur, die Stimming in Gröbers *Grundriß* II², 1—69 speziell dargestellt hat (bis zum Ausgang des Mittelalters). G. Paris, *Les origines de la poesie lyrique en France au moyen âge*, im *Journ. des Savants* 1892—93.

S. 144. H. Reich, *Der Mimus*, Berlin 1903.

S. 145. Die Epenforschung wird in neue Bahnen gelenkt von Ph. A. Becker, *Grundriß der altfranz. Literatur* I. Teil, Heidelberg 1907, und J. Bédier, *Les légendes épiques, recherches sur la formation des Chansons de geste*, Paris 1908, die hier leider nicht mehr haben berücksichtigt werden können.

S. 154. Fr. Diez, *Die Poesie der Troubadours*², 1882; Beck, *Die Melodien der Troubadours*, Straßburg 1908; Fr. Diez, *Leben und Werke der Troubadours*², 1882. — Zur Kritik der alten Troubadourbiographien: Zingarelli, *Ricerche sulla vita di Bern. de Ventadorn*, 1905 (in *Studi medievali* I).

S. 159. Das Französische in England: D. Behrens in Pauls *Grundriß der german. Philologie* V; cf. die Verhandlungen des Pariser Kongresses von 1900 (*Annales internat. d'histoire VI^e section* 1901 S. 43 ff.). — In Italien: P. Meyer, *De l'expansion de la langue fr. en Italie*, Roma 1904 (*Atti del Congresso intern. di Scienze storiche*, vol. IV). Die Äußerung Chrétiens im *Cligès*, vers 30 ff.; dazu Moritz von Craon.

S. 160. *Domina multarum evasit nationum*, bei Aimoin, *Historia Francorum*, ed. Bouquet, *Hist. de la Gaule*, III (1741), S. 28. Zu den französischen Liedern in Italien vgl. R. A. Meyer, *Franz. Lieder aus d. florent. Handschrift Strozzi-Magliab.* CL. VII. 1040. Halle 1907.

S. 162. Zu den italienischen Anregungen vgl. K. Burdach, *Vom Mittelalter zur Reformation*, Brunn 1898, und *Abhandlg. d. k. preuß. Akad.* vom Juni 1903. — Die Volkspoesie: Paris, *Chansons du XV^e siècle* (*Soc. des Anc. textes*, 1875).

S. 163 ff. W. Creizenach, Geschichte des neuern Dramas, Halle 1893 ff.

S. 168 ff. A. Gaspary, Gesch. der ital. Literatur, I. 1885; II. 1888 (bis zur Gegenreformation); ins Ital. übersetzt (mit Ergänzungen) von V. Rossi, Turin 1887—1901 (die Bibliographie ist nachgeführt). Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Turin 1888, dazu G. Paris im *Journ. des Savants* 1889. — A. d'Ancona, *La poesia popolare italiana*², Livorno 1906.

S. 169. K. Vossler, *Wie erklärt sich der späte Beginn der Vulgärliteratur in Italien?* in *Zeitschr. f. vergl. Lit.-Gesch.* 1903.

S. 170, 181. A. d'Ancona, *Origini del teatro italiano*², Turin 1891, dazu G. Paris im *Journ. des Savants* 1892.

S. 171. Die neuere Literatur über Dante verzeichnen Passerini e Mazzi, *Un decennio di bibliografia dantesca* 1891—1900, Mailand 1905, sowie die beiden Dante-Zeitschriften: *Bullettino della Società dantesca* (seit 1890) und *Giornale dantesco* (seit 1893).

S. 172. K. VOSSLER, *Die göttliche Komödie,* I. Band (in zwei Teilen), Heidelberg 1907, gibt die Entwickelungsgeschichte des Gedichts; der zweite Band soll die fortlaufende Erklärung bringen.

S. 174. E. CALVI, *Bibliografia analitica petrarchesca,* 1877—1904, Roma 1904.

S. 176. Die Bibliographie Boccaccios ist wenig gepflegt worden. Jetzt hat G. TRAVERSARI die Veröffentlichung einer *Bibliografia boccaccesca* begonnen. Erster Band: *Scritti intorno al B.,* Città di Castello 1907.

S. 182 f. Zu Pulci-Bojardo-Ariost vgl. MORF, *Vom Rolandslied zum Orlando furioso* in *Aus Dicht. und Sprache der Romanen,* 1903.

S. 198. Die spanische Sprache in Italien: B. CROCE, *La lingua spagnuola in Italia,* con un' appendice di A. FARINELLI, Roma 1895.

S. 199. G. BAIST, *Die spanische Literatur* in GRÖBERS *Grundriß* II² reicht bloß bis zum Ende des 17. Jahrh. und behandelt dabei die Literatur der Habsburgerzeit nur anhangsweise. Von gleichförmiger Kürze ist PH. A. BECKER.

S. 201. H. MORF, *Die sieben Infanten von Lara* in *Aus Dicht. und Sprache der Romanen,* 1903.

S. 201, 203 f. Eine Geschichte der spanischen Lyrik stellen die Einleitungen dar, die MENÉNDEZ Y PELAYO den einzelnen Abschnitten seiner *Antologia de poetas liricos castellanos,* Madrid 1890ff., vorausschickt.

S. 209. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Origines de la Novela* in *Nueva Bibl. de autores españoles* I, Madrid 1905.

S. 210. A. MOREL-FATIO, *Cervantes et le troisième centenaire du „Don Quijote"* im *Archiv f. d. Stud. der neuern Spr. und Lit.* CXVI, 340—361.

S. 213. Die Nachahmungen des „D. Quijote" bei RIUS, *Bibliogr. critica de Cervantes,* Barcelona 1895 ff., II, 255. — Das grundlegende Werk für die Geschichte des span. Theaters ist immer noch SCHACKS *Gesch. der dram. Lit. und Kunst in Spanien,* 1845—46. Im einzelnen ist es durch eine eifrige Detailforschung überholt. Wertvolle Angaben über schwer erreichbare Stücke bei SCHAEFFER, *Gesch. des span. Nationaldramas,* 1890.

S. 215. Lopes Werke werden seit 1890 von der spanischen Akademie (MENÉNDEZ Y PELAYO) herausgegeben.

S. 217. A. FARINELLI, *Grillparzer und Lope,* Berlin 1894.

S. 221 ff. PETIT DE JULLEVILLE Band III. MORF, *Geschichte der neuern franz. Lit.* I. *Das Zeitalter der Renaissance,* 1898. BRUNETIÈRE, *Hist. de la litt. française classique,* I. Band, *De Marot à Montaigne,* 1904 (nicht mehr erschienen). A. TILLEY, *The litt. of the french renaissance,* Cambridge 1904, 2 voll. *Revue de la Renaissance,* Paris 1901 ff. Die *Revue des études Rabelaisiennes* (seit 1903) hat das Studium Rabelais völlig erneut.

S. 224. P. VILLEY, *Les sources et l'évolution des „Essais" de Montaigne,* Paris 1908, 2 voll.

S. 228 f. u. 235. E. RIGAL, *Le théâtre français avant la période classique,* 1901.

S. 229 ff. PETIT DE JULLEVILLE, Band IV. F. LOTHEISSEN, *Gesch. der franz. Lit. im 17. Jahrh.*², Wien 1897, 4 voll. A. DUPUY, *Hist. de la litt. française au XVII^e siècle,* Paris 1892.

S. 231. BRUNOT, *La doctrine de Malherbe,* Paris 1891.

S. 235. E. MAGNE, *Scarron et son milieu*², Paris 1905.

S. 235 f. Zur Dramaturgie der Zeit vgl. *Archiv f. d. Stud. d. neuern Spr. u. Lit.* CXV, 431 ff. Zur Würdigung Corneilles: *Deutsche Rundschau,* Juni 1906, 439—452.

S. 239 ff. PETIT DE JULLEVILLE, Band V.

S. 239 f. Seit 1900 erscheint eine *Revue Bossuet* (gegenwärtig in zwanglosen Heften); ebenso eine *Revue Bourdaloue.* VERLAQUE, *Bibliographie raisonnée des œuvres de Bossuet,* 1908.

S. 244. E. RIGAL, *Molière,* Paris 1908, 2 voll. Die Molière gewidmete Zeitschrift (*Le Molièriste*) ist 1889 eingegangen.

S. 246. BARBERET, *Lesage et le théâtre de la foire,* 1889. O. KLINGLER, *Die Comédie italienne in Paris,* Straßburg 1902. V. WALDBERG, *Der empfindsame Roman in Frankreich.* I. *Die Anfänge bis zum Beginne des 18. Jahrh.,* Straßburg 1906.

S. 250. Zu Fontenelle und Bayle. Morf, *Drei Vorposten der franz. Aufklärung* in *Aus Dichtg. u. Spr. d. Romanen*, 1903, 249 ff.

S. 251 ff. Petit de Julleville, Band VI. H. Hettner, *Gesch. d. franz. Litt. im achtzehnten Jahrh.*[5], 1894.

S. 255. Die neueste zusammenfassende Darstellung Voltaires gibt G. Lanson, *Voltaire*, Paris 1906.

S. 260. Jetzt hat die Rousseauforschung ein Zentrum gefunden in den *Annales de la Société J.-J. Rousseau*, Genève, seit 1905.

S. 263. J. Texte, *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraires*, Paris 1895. V. Rossel, *Hist. des relations litt. entre la France et l'Allemagne*, Paris 1897. Baldensperger, *Gessner en France* in der *Revue d'hist. litt. de la France*, X (1903) 437. Ders. *Young et ses „Nuits" en France* in seinen *Etudes d'hist. littéraire*, Paris 1907.

S. 267. Zu Voltaires tragischer Kunst vgl. Morf, *Aus Dichtg. u. Spr. der Romanen*, 1903, S. 265—299.

S. 269. O. Zollinger, *L.-S. Mercier als Dramatiker und Dramaturg*, Straßburg 1899, und in *Zeitschr. f. franz. Sprache u. Litt.*, XXV (1902), 87 ff. A. Font, *Favart, l'opéra comique et la comédie-vaudeville aux 17e et 18e siècles*, Paris 1894.

S. 270. A. Hallays, *Beaumarchais*, Paris 1897.

S. 271. Zur Marseillaise vgl. J. Tiersot, *Hist. de la chanson populaire en France*, 1889, S. 281 f.

S. 272. Die Abhandlung Humboldts neugedruckt in *Zeitschr. f. vergl. Literaturgeschichte*, VII (1894).

S. 272 ff. Concari, *Il settecento.*

S. 276. Zu den dramaturgischen Ideen vgl. A. Farinelli in der *Rassegna bibliografica della lett. italiana*, X (1902), p. 240 ff. Bodmer und die Italiener von L. Donati in der Festschrift *J. J. Bodmer*, Zürich 1900.

S. 277. E. Bertana, *V. Alfieri*, Turin 1902.

S. 281. Zum Streit um die Schriftsprache. V. Vivaldi, *Storia delle controversie intorno alla nostra lingua*, Catanzaro 1894—98, 3 voll., gibt die fast unerreichbare Literatur dieses Streites von vier Jahrhunderten. Ossian: K. Weitnauer, *Ossian in d. ital. Lit. bis 1832, vorwiegend bei Monti*, 1905.

S. 282. Zur Verfügung des Inquisitionstribunals vgl. *Annales de la soc. J.-J. Rousseau*, I, 140. Zum „Nordwind" vgl. V. Cian, *Italia e Spagna nel secolo XVIII*, Torino 1896. Pestalozzi in Spanien, vgl. H. Morf, *Einige Blatter aus Pestalozzis Lebensgeschichte*, Langensalza 1887.

S. 283 ff. Menéndez y Pelayo, *Hist. de las ideas estéticas en España*. Band III. Madrid 1886.

S. 284 u. 348. F.-I. Wolf, *Histoire de la litt. brésilienne*, Berlin 1863.

S. 287. Über die literar. Beziehungen zu Deutschland vgl. A. Farinelli, in der *Zeitschr. f. vergl. Lit.-Geschichte*, VIII (1894).

S. 291, Z. 11. Das Zitat stammt aus Krumbacher, *Byzant. Zeitschrift*. VIII. 557.

S. 291. Zur Volksdichtung: K. Weigand in seinen Buchern uber die Sprache der Olympo-Walachen (1888) und uber die Aromunen (1895). K. Dieterich, *Die Volksdichtung der Balkanlander in ihren gemeinsamen Elementen* in der *Zeitschr. d. Vereins f. Volkskunde*, 1902. Gegenwärtig werden die Volkslieder mit Unterstützung der Regierung gesammelt und unter der Leitung Tocilescus herausgegeben (seit 1899).

S. 295. Die romantische Literatur Frankreichs hat noch keine zusammenhängende Sonderdarstellung gefunden. — Petit de Julleville, Band VII. *Les Annales romantiques* (seit 1904). H. Thieme, *Guide bibliographique de la littérature française de 1800 à 1900* Paris, 1907, gibt die Bibliographie von über 800 franz. Autoren des 19. Jahrh.

S. 295, Z. 18. Das Zitat stammt aus einer späteren Vorrede (1825) zum *Génie du christianisme.*

S. 296. Chateaubriands Mystifikationen: J. BÉDIER, *Ch. en Amérique,* in seinen *Etudes critiques,* 1903; weiteres in der *Revue d'hist. littéraire de la France* XIII (1906), 228ff.

S. 299. Zu den deutschen Quellen der Staël, F. WALZEL, *„De l'Allemagne" und W. Schlegel,* Weimar 1898; JORET in *Rev. d'hist. litt.* IX (1902), 1—28.

S. 301 und 303. Zum deutschen Einfluß: J. TEXTE in der *Rev. d'hist. litt.* V (1898), 1—53, sowie Einzelstudien wie BETZ, *Heine in Frankreich,* Zürich 1895; BALDENSPERGER, *Goethe en France,* Paris 1904—07; M. BREUILLAC, *Hoffmann en France* in der *Rev. d'hist. litt.* XIII (1906) 427; BALDENSPERGER, *„Lénore" de Bürger dans la litt. française* in seinen *Etuaes d'hist. littéraire,* Paris 1907; etc. H. BLOESCH, *Das junge Deutschland in seinen Beziehungen zu Frankreich.* Bern 1903.

S. 302. W. J. CLARK, *Byron und die romantische Poesie in Frankreich,* Leipzig 1901.

S. 304. QUINETS Äußerungen in seinen Briefen aus Heidelberg an Michelet (1831) und in seiner Schrift *De l'Allemagne et de la révolution,* 1832.

S. 306. Zu Goethe und Geoffroy de St-Hilaire vgl. *Goethes Unterhaltungen mit Fr. Soret,* hg. v. BURKHARDT, 1905 p. 120.

S. 311 ff. Hugos kleine literarische Unehrlichkeiten hat BIRÉ aufgedeckt. Näheres bei GANSER, *Beiträge zur Beurteilung des Verhältnisses von Hugo zu Chateaubriand,* 1900, und ROEDEL, *Hugo und der Conservateur littéraire,* 1902. Vgl. auch BECKER, im *Archiv f. d. Stud. d. neuen Spr.* CXVI, 327 ff.

S. 315 ff. Zur Lyrik: BRUNETIÈRE, *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle.* Paris 1894. 2 voll.

S. 316. Lamartines Äußerung in der Vorrede zu den *Méditations.*

S. 319. Über Musset vgl. M. WERNER in der *Deutschen Rundschau,* Juli 1908.

S. 320. Das literarische Lyon nach 1830, vgl. *Rev. d'hist. litt.* XII, 359 ff.

S. 321. MAIGRON, *Le roman historique à l'époque romantique,* Paris 1898.

S. 324. Die Zitate aus G. SAND, *Histoire ae ma vie,* IV, 135.

S. 328. Vigny in der Vorrede zu *Othello.*

S. 330. CH.-M. DES GRANGES, *La comédie et les mœurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet,* Paris 1904.

S. 332. Italien. MAZZONI, *L'ottocento.* J. LUCHAIRE, *Essai sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1815 à 1830,* Paris 1906.

S. 334 ff. G. A. BORGESE, *Storia della critica romantica in Italia,* Napoli 1905. G. MUONI, *Lod. di Breme e le prime polemiche intorno a M^me di Staël ed al romanticismo,* Milano 1902.

S. 335 ff. Das Studium Manzonis hat eine neue Grundlage erhalten durch die Ausgabe der *Opere* bei Hoepli, Mailand 1905 ff., die auch seine Entwürfe und nachgelassenen Schriften enthält. Von den acht Bänden sind drei erschienen.

S. 336. F. d'OVIDIO, *Le correzioni ai Promessi Sposi e la questione della lingua*[4], Napoli 1895.

S. 339. P. HEYSE, Italien. Dichter seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, Berlin 1889—1905, 5 Bände, Übersetzungen und Charakteristiken.

S. 340. Zu Giraud: T. GNOLI, *Le satire di G. Giraud,* Roma 1904.

S. 342. Zu Belli: E. BOVET, *Le peuple de Rome vers 1840, d'après les sonnets de G. G. Belli,* I. Band, Rome 1898.

S. 344. E. PIÑEYRO, *El romanticismo en España,* Paris, o. D. FR. BLANCO GARCIA, *La literatura española en el siglo XIX,* 3 voll. Madrid 1899—1904.

S. 347. Zur portug. Romantik, vgl. GRÖBERS *Grundriß* II, 2, 367 ff.

S. 351. Die Stelle aus PELLICO im *Giornale storico della lett. italiana,* XLVII (1906) 251.

S. 351. Frankreich. Vgl. PETIT DE JULLEVILLE, Band VIII. Die Bibliographie gibt THIEME, vgl. zu S. 295.

S. 352. Die Stelle aus STE-BEUVE in seiner *Nouvelle correspondance* p. 231.

S. 353. BERTHELOT in der *Revue de Paris* 1. Febr. 1905.

S. 354ff. Die Zitate stammen zumeist aus *H. Taine, sa vie et sa correspondance,* 1904—07. 4 voll.

S. 355. Zolas Äußerung über Taine in *Mes Haines*. S. 209.

S. 359. Renans wissenschaftliche Leistungen charakterisiert J. Darmesteter in der *Revue bleue*, Oktober 1893.

S. 365 f. R. Fath, *Influence de la science sur la littérature française dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Lausanne 1901.

S. 368. P. Seippel, *Les deux Frances et leurs origines historiques*, Paris 1905.

S. 370. Von Texte stammen auch die Abschnitte über Frankreichs literarische Beziehungen zum Ausland in Petit De Julleville, z. B. VIII. 662—703.

S. 370—78. Eine umfassende Auswahl moderner französischer Lyrik geben die drei Bände der *Anthologie des poètes français contemporains* (1866—1906) von G. Walch, Paris o. J.

S. 372. Zu Leconte und Hugos *Légende* vgl. Rigal, *Hugo poète épique*, Paris 1900, S. 1 ff.

S. 373. Baudelaire und Poe bei Betz, *Studien z. vergl. Literaturgeschichte der neuen Zeit*, Frankfurt 1902. S. 16—52.

S. 374. Klinke, *Hoffmanns Leben und Werke vom Standpunkte eines Irrenarztes*. Braunschweig 1903. S. 87.

S. 375. Wie sehr Amiel die Franzosen beschäftigte, zeigen die Artikel von Renan, Renouvier, Brunetière etc. über ihn (Mitte der achtziger Jahre).

S. 376. Zum *Vers libre* vgl. Gladow, *Vom franz. Versbau neuerer Zeit*, in den *Roman. Forschungen* Vollmöllers XXII (1906).

S. 378. Sully Prudhommes Äußerung in der Vorrede zu Walchs *Anthologie des poètes français contemporains*, Paris (1906).

S. 379. Belgien: J. Boubée, *La litt. belge*, Bruxelles 1906.

S. 379. Mistral. Sein Wort über die Albigenserkriege in den Anmerkungen zum Epos *Calendau* (1867). Zu Roumanille vgl. E. Ritter im *Bulletin de l'Institut genevois*, XXXIII (1894). Eine wissenschaftliche Darstellung des *Felibrige* fehlt noch. Doch gibt es gute Monographien zu einzelnen Persönlichkeiten und Werken; auch fehlt es nicht an bibliographischen Arbeiten (z. B. E. Lefèvre, *Bibliogr. mistralienne*, Marseille 1903; *L'année félibréenne* 1904 ff.). Die franz. Literarhistoriker räumen in ihren *Histoires de la litt. française* dem provençalischen Schrifttum keinen Platz ein.

S. 381. Schweiz. Ph. Godet, *Hist. litt. de la Suisse française*, Paris 1890.

S. 381. Kanada. Ch. ab der Halden, *Etudes de litt. canadienne française*, Paris 1907.

S. 382 ff. Die Äußerungen Flauberts stammen fast alle aus den vier Bänden seiner *Correspondance*, 1830—1880 umfassend.

S. 386 ff. Zolas kritische Äußerungen sind *Mes Haines* (1866), *Le roman expérimental* (1880) und besonders den handschriftlichen Notizen entnommen, die Massis, *Comment E. Zola composait ses romans*, 1906, veröffentlicht hat.

S. 400—8. Im Zusammenhang der europäischen Dramatik stellt R. F. Arnold *Das moderne Drama*, Straßburg 1908, auch das romanische und besonders das französische Schauspiel dar (mit Bibliographie).

S. 404. Die Zahlen über das Théâtre-Libre nach seinem gedruckten Rechenschaftsbericht vom Mai 1890.

S. 409. Petermann, *Der deutsche Buchhandel und seine Abnehmer*, Dresden 1906.

S. 410—18. Italien. Eine bequeme Übersicht der modernen Literatur (mit einer chronologischen Tabelle) gibt V. Ferrari, *Letteratura italiana moderna e contemporanea*, Mailand 1904 (*Manuale Hoepli*). Eine Sammlung von zwei Dutzend Skizzen und Charakteristiken enthält *La litt. italienne d'aujourd'hui* von M. Muret, 1906.

S. 419. Zu Garibaldi und dem „Fior tricolore" vgl. Carducci, Auswahl der Werke in zwei Bänden, Bologna 1903—05, *Poesie* p. 845; *Prose* p. 1348. — Das Wort Dantes in *De vulgari eloquentia* 1, 6.

S. 419—29. Spanien. Fitzmaurice-Kelly, *Litt. espagnole*, 1904 (vgl. oben S. 440) reicht bis zur Gegenwart. Fr. Blanco Garcia (vgl. zu S. 344). Th. Braga (vgl. oben S. 440). B. Tannenberg, *L'Espagne littéraire, portraits d'hier et d'aujourd'hui*. Paris 1903.

S. 421. Zum Krausismo vgl. Menendez y Pelayo, *Hist. de las ideas estéticas*, IV. 402 ff.

S. 422. Zu Campoamor vgl. *Revue hispanique,* I, 238 ff.

S. 423 ff. H. LYONNET, *Le théâtre en Espagne,* Paris 1897. A. GASSIER, *Le théâtre espagnol,* Paris 1898. TH. BRAGA, *Hist. do teatro portuguez,* Porto 1870.

S. 426 ff. F. VEZINET, *Les maîtres du roman espagnol contemporain,* Paris 1907.

S. 427. Zu Fernan Caballero vgl. A. MOREL-FATIO, *F. C. d'après sa correspondance avec A. de Latour* in seinen *Etudes sur l'Espagne*, III, 1904.

S. 429. Die neuere katalanische Literatur wird von FR. BLANCO GARCIA mitbehandelt, ebenso wie das südamerikanische Schrifttum. Zum mittelamerikanischen vgl. J. CALCAÑO, *La literatura venezolana en el siglo XIX* in *Cultura española,* Madrid, Mayo 1907.

S. 430. Das Zitat aus F. Caballero bei MOREL-FATIO, l. c. p. 340.

S. 430 ff. O. DENSUSIANU, *Poesia română în sec. al XIX^lea* in *Noua revista română,* Bukarest, III (1902). TH. CORNEL, *La Roumanie littéraire d'aujourd'hui,* Paris 1903. Über Eminescus Leben und öffentliche Tätigkeit handelt I. SCURTU im *Zehnten Jahresbericht des Inst. für rumän. Sprache zu Leipzig,* 1904, S. 254 ff.; über seine Stellung zur Romantik SANIELEVICI in der *Noua rev. rom.,* I (1900).

# DIE ROMANISCHEN SPRACHEN.

Von

Wilhelm Meyer-Lübke.

Einleitung. Mit einem Geschick, wie es in der uns bekannten Völkergeschichte seinesgleichen bisher nicht gefunden hat, haben die Römer es verstanden, in verhältnismäßig kurzer Zeit ihre Sprache bei fast all den verschiedenartigen Völkern zur allgemein gültigen zu machen, die sie allmählich ihrer Herrschaft unterworfen haben. Kulturell gleich oder höher stehende und kulturell zurückgebliebene, sprachlich nahverwandte wie die Osker oder die Umbrer, fernerstehende wie die Gallier, gänzlich unverwandte wie die Etrusker oder die Iberer, sie alle haben ihre Idiome zugunsten des römischen rasch aufgegeben. Und so gründlich ist die Romanisierung vor sich gegangen, daß noch heute, fast anderthalb Jahrtausende nach dem Zerfall des Römerreiches, der gemeinsame Ursprung der in Spanien, Frankreich, Italien und Rumänien gesprochenen Mundarten auch von einem nicht gerade sprachgeschichtlich geschulten Auge wahrgenommen werden kann, so gründlich, daß anderseits nur sehr geringe Spuren der vorrömischen Sprachen im Romanischen nachweisbar sind. Man hat denn auch seit dem Wiederaufleben wissenschaftlicher Studien den Zusammenhang der romanischen Sprachen unter sich und mit dem Lateinischen bald mehr, bald weniger deutlich gefühlt, wissenschaftlich bewiesen wurde er aber erst durch Friedrich Diez in seiner 'Grammatik der romanischen Sprachen 1836—1843'. Wohl fehlte es nicht an Sonderlingen und wird es nie an solchen fehlen, die z. B. wie der Abbé Espagnolle in Frankreich dicke Bücher schreiben, um zu beweisen, daß das Französische direkt vom Griechischen stamme, aber solche Abirrungen werden heute in den Fachkreisen nicht mehr ernst genommen, weil der lateinische Ursprung der neulateinischen Idiome nicht mehr eine Hypothese, sondern eine bewiesene Tatsache ist.

Die romanischen Sprachen aus dem Lateinischen hervorgegangen.

I. Ausdehnung und Einteilung der romanischen Sprachen. Die geographische Übereinstimmung zwischen dem alten 'Orbis Romanus' und der heutigen 'Romania' ist nun freilich keine vollständige, vielmehr sind einzelne Grenzgebiete teils frühzeitig abgebröckelt, teils nie ganz von der römischen Kultur erfaßt worden. Da ist zunächst Britannien zu nennen, dessen

Verbreitungsgebiet der romanischen Sprachen.

räumliche Trennung von dem lateinischen Festlande von vornherein einer direkten Kolonisierung nicht günstig war, das lange zu halten kein politisches oder militärisches Interesse gebot, daher die römischen Kolonien beim Ansturm der Angeln und Sachsen sich selbst überlassen wurden und untergehen mußten. Ebenfalls die räumliche Absonderung und der Mangel eines römischen Hinterlandes werden es erklären, daß Nordafrika nicht romanisch geworden ist, obschon man nach Maßgabe der ungewöhnlich großen Zahl von da gefundenen Inschriften und der reichen, namentlich christlichen Literatur, die hier blühte, eine Intensität römischen Lebens voraussetzen kann, wie sie nirgendwo stärker gewesen sein wird. Wenn ferner Helvetien zum Teil und das rechtsrheinische Germanien schon in der Völkerwanderung ihren römischen Charakter völlig einbüßten, so liegt das in den politischen Verhältnissen der späteren Kaiserzeit. Ganz anders standen die Dinge im Osten. Griechenlands Kultur war der römischen zu sehr überlegen, vor allem war Griechenland von Rom ohne weiteres als Lehrmeisterin anerkannt, seine Sprache in Rom hoch, oft höher als die eigene geschätzt, so daß wohl nie auch nur der Versuch gemacht wurde, bei den Griechen die Reichssprache in demselben Grade zur Geltung zu bringen wie in den westlichen Provinzen. Nur im Norden der Balkanhalbinsel, in Illyrien und jenseits der Donau in Dazien herrschte das Latein, aber die Illyrer sind nur halb romanisiert worden, wie die Sprache ihrer Nachkommen, der Albanesen, zeigt, und die Kolonisten Daziens wurden von Marc Aurel nach Mösien zurückgeführt.

Verschiebungen der Sprachgrenzen.

Außer den romanisierten Gegenden, die nie romanisch gewesen sind, gibt es nun auch solche, die erst in nachrömischer Zeit romanisch geworden, und solche, die, einst romanisch, ihre romanische Sprache wieder verloren haben. Vor dem Eindringen der Angeln und Sachsen haben sich Inselkelten über den Kanal geflüchtet und die nach ihnen benannte Halbinsel Bretagne besetzt. Zur Zeit ihrer größten Ausdehnung, im 9. Jahrhundert, hatten sie die Diözesen Dol, S. Malo, S. Brieuc, Tréguier, Cornouaille, Vannes und die Halbinsel Guérande fast ganz inne, sind dann aber allmählich wieder zurückgedrängt worden. Wie hier, so zeigt das Französische auch gegenüber dem Flämischen im Departement Nord seine Ausbreitungsfähigkeit, und in den Reichslanden ist im Mittelalter das Niedtal ganz deutsch gewesen, während heute die Nied die Sprachgrenze bildet. In der Schweiz dagegen haben nur geringfügige Besitzverschiebungen, bald zugunsten der Deutschen, bald zugunsten der Franzosen stattgefunden, eine starke Einbuße hat das Romanentum einzig in Wallis erlitten, das noch zur Karolingerzeit mit dem Urserental romanisch war, so daß also die sprachliche Kontinuität vom Rhonetal zum Rheintal noch nicht unterbrochen war. Am stärksten ist nun aber der Verlust im Osten. Dalmatien ist heute völlig an die Slawen verloren gegangen und ob die Rückeroberung der Städte durch die Venetianer im Mittelalter lange Bestand haben wird, ist zweifelhaft. Auch in Istrien dringen die Slawen vor,

sie bedrohen selbst Triest und das halb friaulische, halb venezianische Küstenland. Ferner ist die Ostschweiz mindestens bis zum Wallensee, Chur, Mayenfeld, das Prättigau, dann Vorarlberg und das Oberinntal bis gegen Innsbruck zu, Etsch- und Pustertal erst im Laufe der letzten sieben Jahrhunderte, zum Teil erst in neuerer und neuester Zeit germanisiert worden, und die Germanisierung macht namentlich in Graubünden unaufhaltsame Fortschritte.

Diesen Einbußen stehen als vorübergehende Neuerwerbungen England, als bleibende die außereuropäischen Kolonien der romanischen Völker gegenüber. Mit der Eroberung Englands durch die Normannen wurde das Französische in einer Form, die man anglonormannisch oder anglofranzösisch nennt, bald Reichs-, Hof- und Literatursprache und blieb es bis ins XIV. Jahrhundert hinein. Außerhalb Europa herrscht Französisch namentlich in Algier und in Kanada, Spanisch in Mexiko, Kuba, den kleinen mittelamerikanischen Staaten, Chile, Peru und Argentinien, Portugiesisch auf Ceylon und in Brasilien. Ist die Sprache hier von dem Mutteridiom nicht wesentlich verschieden, so zeigen dagegen die kreolischen Mundarten eine merkwürdige Mischung von Romanisch und den Idiomen der Eingeborenen oder der eingeführten Neger, die namentlich in der Formenlehre eine ganz eigenartige ist. So trifft man Negerfranzösisch auf der Insel Mauritius, in Louisiana, Haiti, Martinique, Cayenne, auf den Réunionsinseln; Anamitofranzösisch in Cochinchina; Malaiospanisch auf den Philippinen; Negerspanisch in St. Domingo und Trinidad; Negerportugiesisch am Kap Verde und in Senegambien; Indoportugiesisch in Ceylon, Cochin, Diu und Mangalore; Malaioportugiesisch in Batavia und Tugu. Der Grad der Mischung ist natürlich ein sehr verschiedener.

Die Gliederung der romanischen Sprachen ist darum sehr schwer, weil es bisher an deutlichen Kriterien für die Unterscheidung von Dialekt und Sprache fehlte. Als Schriftsprachen haben sich heraus entwickelt: Italienisch, Französisch, Provenzalisch, Spanisch, Portugiesisch, Rumänisch. Allein das Sardische ist durch eine ganze Reihe von charakteristischen Zügen so durchaus verschieden vom italienischen Typus, daß man es füglich als selbständiges Glied bezeichnen kann, dasselbe gilt von den Alpenmundarten in Graubünden, Tirol und Friaul, die man als Ladinisch oder Rätoromanisch zusammenfaßt, und endlich erweist sich das jetzt ausgestorbene Dalmatinische als ebenso eigenartig, so daß man also wohl alles Recht hat, von neun romanischen Sprachen zu reden. Die Gliederung der romanischen Sprachen.

Betrachten wir die sprachlichen Verhältnisse in den einzelnen Gebieten näher, so zeigt vorab Italien auf kleinem Raume eine ungemein große Zahl unter sich stark verschiedener Mundarten. Zunächst ist es der Apennin, der eine erste Scheidelinie bildet: am nördlichen Abhang, im ganzen Flußgebiete des Po und noch bis über Ancona hinab begegnen tönende Verschlußlaute statt der tonlosen: *roda*, *röda* aus lat. *rota*, einfache Konsonanten statt der doppelten, am Südabhange von Toskana bis hinunter nach Die Mundarten Italiens.

Tarent und Sizilien herrschen die tonlosen und gedehnten Laute. Im Norden bilden weiter Piemontesisch, Genuesisch, Lombardisch, Emilianisch und Venezianisch besondere Gruppen, und zwar werden die vier ersten, die unter sich nahe zusammenhängen und in manchen Dingen an das Französische gemahnen, mitunter als 'galloromanisch' zusammengefaßt; im Süden kann man unterscheiden das Toskanische, das Römisch-Umbrische, das Abruzzische, das Neapolitanische, das Tarentinische, das Kalabresische und das Sizilianische. Wie stark die Verschiedenheiten sind, mögen die Reflexe von lat. *seta* und *cor* zeigen. Sie lauten siz. *sita*, *kori*; kalabr. *sita*, *kore*; neap. *sete*, *kore*; abruzz. *sait*, *kor*; röm., flor. *seta cuore*; emil. *saida*, *kor*; lomb. *seda*, *kör*; gen. *säa*, *kò*, piem. *seia*, *kör*; ven. *seda*, *kuor*, und diese Verschiedenheiten sind natürlich noch wesentlich größer, sobald der gesamte Sprachbestand verglichen wird. Über das Alter der Differenzierungen steht nur so viel fest, daß ums Jahr 1000 die wesentlichen Charakteristika der einzelnen Gruppen schon größtenteils bestanden haben, so daß also die dialektische Mannigfaltigkeit hoch hinaufreicht. Die starke Lebensfähigkeit der Mundarten zeigt sich auch darin, daß sie zu allen Zeiten literarisch bearbeitet worden sind, nicht nur im Mittelalter, bevor das Toskanische sich als Schriftsprache überall geltend machte, sondern bis in die neueste Zeit hinein. Giovanni Meli (1740—1815) in Sizilien, Carlo Goldoni (1707—1793) in Venedig, Carlo Porta (1776—1821) in Mailand, Giuseppe Gioachino Belli (1791—1863) in Rom, der erste als Idyllendichter, der zweite als Dramatiker, die beiden anderen als Satiriker, nehmen in der Geschichte des italienischen Schrifttums eine hervorragende Stelle ein, ihnen gesellen sich zahlreiche Schriftsteller und Dichter von nur lokaler Bedeutung zu, außerdem zeigen die vielen Übersetzungen von Stücken namentlich aus der Divina Commedia und aus dem Orlando furioso, wie die Schriftsprache geradezu als etwas Fremdes und nicht eigentlich als etwas höher zu Bewertendes empfunden wurde.

Sardinien. Das Sardische, namentlich der Dialekt des Zentrums, zeichnet sich durch hohe Altertümlichkeit aus. Noch heute sind die betonten Vokale von *pĭlum* und *tēla*, von *cruce* und *vōce* usw. geschieden: sard. *pilu*, *tela; ruge*, *voge* neben ital. *pelo*, *tela; croce*, *voce;* franz. *poil*, *toile; croix*, *voix.* Noch heute sagt man *kelu* (*coelum*), *kentu* (*centum*); auch *servu*, *servos* deckt sich genauer mit lat. *servu(m)*, *servos*, als franz. *serf*, *serfs* oder span. *siervo*, *siervos*. Und wie die Laute vom Lateinischen sich wenig entfernt haben, so zeigt der Wortschatz eine Menge von Ausdrücken, die den anderen romanischen Sprachen fehlen, das 'Haus' heißt noch *domo* nicht *casa* oder *mansio* (franz. *maison*); für 'groß' ist *mannu* aus *magnus* gebräuchlich, nicht *grandis* usw. Ein eigenartiges Gepräge gibt der Mundart auch der Artikel *su*, *sa* aus *ipsu*, *ipsa* neben ital. *il*, *la*, franz. *le*, *la*, span. *el*, *la* aus *illu*, *illa*, freilich ist das nicht spezifisch sardisch, sondern findet sich auf den Balearen und an der Ostküste der iberischen Halbinsel wieder.

An Altertümlichkeit scheint das Dalmatinische dem Sardischen wenig nachgestanden zu haben. Leider kennen wir es nur aus geringen Bruchstücken. In den mittelalterlichen Urkunden aus Ragusa und im heutigen serbokroatischen Dialekte von Dalmatien finden sich mancherlei lateinische Wörter, die ihrer lautlichen Form nach nicht die unmittelbare Umgestaltung lateinischer Grundlagen sein können, sondern eine romanische Mittelstufe verlangen. Ferner wurde noch zu Anfang des vorigen Jahrhunderts auf der Insel Veglia ein Dialekt gesprochen, der vom Venezianischen, Friaulischen und Rumänischen durchaus verschieden ist und der mit den romanischen Elementen des Ragusäischen das Dalmatinische repräsentiert. Der letzte Vegliote ist 1898 gestorben. Auch hier trifft man *c* vor *e* als *k*: *caira* aus *cera*, und überhaupt wenig Veränderungen bei den Konsonanten, dafür aber um so größere bei den betonten Vokalen: *a* wird zu *ua*: *tual* (*talis*), *ĕ* zu *ai*: *vaila* (*vela*), *ŏ* zu *au*: *aura* (*hora*), *ī* zu *ai*: *vain* (*vinum*), *ū* zu *oi*: *floim* (*flumen*) usw. Dalmatien.

Das Rätoromanische erstreckt sich über Graubünden, Tirol, Friaul und von da südlich in die istrische Halbinsel hinein, wo noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Triest, zu Ende in Muggia die letzten Spuren vor dem venezianischen Idiome verschwunden sind, das in Istrien wie in Dalmatien frühzeitig Fuß faßte. Diese Mundarten stehen namentlich durch die Bewahrung des auslautenden *-s*, durch die Palatalisierung des *c* vor *a*, z. B. *časa* 'Haus' aus lat. *casa*, zum Teil auch durch die Diphthonge *ei* aus *ĕ*, *ou* aus *ŏ* in scharfem Kontrast zu den italienischen Typen Veneziens und der Lombardei, stimmen dagegen in den genannten und anderen Zügen zu dem Südostfranzösischen des Rhonetals. Eine politische Einheit zwischen den verschiedenen Gegenden hat nie bestanden, ein Schrifttum hat sich seit der Reformation nur in Graubünden entwickelt, dennoch muß ein starker innerer Zusammenhang zwischen den Alpenvölkern und ein Gegensatz zu den Bewohnern der Ebene bestanden haben, der die sprachliche Eigentümlichkeit ermöglichte. Ganz besonders groß namentlich im Wortschatz ist die Übereinstimmung zwischen Graubünden und Frankreich, so zwar, daß man wohl an eine direkte Einwanderung galloromanischer Bevölkerung über Furka- und Oberalppaß und Verschmelzung mit einer sprachlich engverwandten rätoromanischen denken kann. Bemerkenswert ist, daß die Völkerwanderung hier geringe Spuren hinterlassen hat: germanische Eigennamen fehlen und von dem germano-romanischen Wortschatze ist hier weniger anzutreffen, als in Frankreich und Italien. Aber später hat die politische Unselbständigkeit die Widerstandsfähigkeit stark geschwächt. Daß im Norden das Deutsche große Fortschritte gemacht hat, ist schon bemerkt worden; vom Süden gewinnen Lombardisch und Venezianisch bedeutend an Boden. Am weitgehendsten sind natürlich dank den politischen Verhältnissen und der geographischen Lage die Fortschritte des Deutschen in Graubünden, namentlich äußern sie sich auch beim romanischen Wortschatz in ganz deutschen Wendungen und Bedeutungen, vgl. Das Rätoromanische.

*ci vo bucca tier ad ella* 'es geht sie nichts an', wo *tier* eigentlich eine Präposition im Sinne von 'an, bei, nach' ist, *survir ora* 'ausdienen', wo *ora* franz. *hors* entspricht, *de 3 ons vegl* 'drei Jahre alt.'

Die Mundarten Frankreichs.

Frankreich zerfällt mindestens seit dem 8. Jahrhundert in zwei scharf getrennte Gruppen, das Nordfranzösische und das Südfranzösische oder Provenzalische. Jenes liebt Diphthonge, dieses meidet sie, vgl. franz. *avoir, pied, seul, coeur* neben prov. *aver, pe, sol, cor* aus lat. *habere, pede, solu, cor* und auch franz. *mer* neben prov. *mar* aus *mare.* Vom Nordfranzösischen löst sich später das Südostfranzösische ab, das den größten Teil der französischen Schweiz, das Lyonnais, einen Teil des Dauphiné und Savoyen umfaßt. Zeigt es die nämlichen Diphthonge zum Teil in eigenartigen Weiterentwickelungen, wie das Nordfranzösische, so ist dagegen *a* geblieben: *mar,* außer nach Palatalen: *chier* entsprechend altfr. *chier* aus *caru.* Natürlich lassen sich innerhalb dieser Hauptsprachen wieder mancherlei Mundarten unterscheiden, doch sind die Verschiedenheiten nicht so tiefgehende wie in Italien, namentlich erweisen sie sich in viel höherem Grade als Differenzierungen einer gemeinsamen, vom Lateinischen schon entfernten Grundform, als dies in Italien der Fall ist. Die geringeren Unterschiede haben neben anderen Umständen denn auch ein rascheres Umsichgreifen der Schriftsprache und in späterer Zeit den Mangel einer literarischen Ausbildung der Dialekte zur Folge. In Südfrankreich verhält es sich nicht viel anders: nur das Gaskognische nimmt eine Stelle für sich ein und zeigt im Wortschatz und im Wandel von *f* zu *h: haba* aus *fava* enge Beziehungen zum Spanischen.

Die Mundarten der Iberischen Halbinsel.

Ein wesentlich anderes Bild bietet die Iberische Halbinsel. Von Norden nach Süden gehen drei unter sich stark verschiedene Sprachen parallel: das Katalonische im Osten, das Spanische im Zentrum, das Portugiesische im Westen. Nach Wort- und Formenschatz sind die zwei letzten enger miteinander verwandt, sie bilden das Iberoromanische, wogegen das Katalonische mit dem Provenzalischen, namentlich dem der Grafschaft Roussillon, zusammengehört. Innerhalb dieser drei Sprachgebiete sind die dialektischen Verschiedenheiten aber ganz unbedeutend. Das erklärt sich wohl am besten daraus, daß das romanische Element, durch die maurische Invasion zurückgedrängt, erst allmählich vom Norden aus vordringend die Halbinsel von neuem gewinnen mußte, auf dem engen Raume im Norden bei dem durch die politischen Verhältnisse gegebenen engen Zusammenhang aber eine Dialektbildung nicht möglich war. Ob und inwieweit die unter maurischer Herrschaft lebenden, ihr romanisches Idiom bewahrenden Mozaraber sich von den reinen Spaniern sprachlich unterschieden und bei der Rückromanisierung etwas von ihrer sprachlichen Eigenart beibehalten haben, ist eine noch ungelöste Frage. Auch das läßt sich noch nicht sagen, weshalb in dem Suebenreich in Galizien das Romanische sich so ganz anders entwickelte, als in dem Gotenreich in Asturien, wenn man auch die Tatsache der Differenzierung bis auf einen

gewissen Grad eben mit den politischen Gegensätzen in Verbindung bringen kann.

Das Rumänische

Endlich das Rumänische. Heute völlig losgelöst von den anderen Romanen finden sich die Rumänen in kompakter Masse im Königreich Rumänien, im Banat, in Siebenbürgen und in der Bukowina, dann inselartig in Mazedonien, in Meglen, in der Val d'Arsa in Istrien. Sie sind aller Wahrscheinlichkeit nach nicht die Nachkommen der römischen Kolonisten Daziens, vielmehr weisen sprachliche und geschichtliche Tatsachen darauf hin, daß eine dichte, expansionsfähige und expansionsbedürftige romanische Bevölkerung am rechten Donauufer, in Mösien gesessen hat, von wo sie zu nicht mehr bestimmbaren Zeiten östlich und nördlich gewandert ist und ihre heutigen Wohnsitze eingenommen hat, vielleicht zum Teil noch auf schwache Reste stamm- und sprachenverwandter Völker treffend. Ihre Wanderzüge haben sich weit nach Galizien und Mähren ausgedehnt; der Volksname der Huzulen (rum. *Hotzul* 'der Dieb') im östlichen Galizien, der Ortsname Walachisch-Meseritsch in Mähren u. a. zeugen davon. Auch nach Westen sind sie gezogen über den Karst bis nach Istrien, wo sie einst viel zahlreicher waren als heute. Hat die räumliche Trennung auch verschiedene dialektische Entwickelung gezeitigt, so daß man zwischen Walachisch oder Dakorumänisch, Meglenisch, Mazedorumänisch (aromunisch) und Istrorumänisch unterscheiden kann, so ist dagegen innerhalb der einzelnen Gebiete die sprachliche Verschiedenheit noch geringer als auf der iberischen Halbinsel. Der Gesamtcharakter des Rumänischen ist ein ganz eigenartiger, der Wortschatz ist in sehr weitem Umfange mit slawischen, dann auch mit magyarischen, türkischen und neugriechischen Elementen durchsetzt, die letzteren erscheinen namentlich bei den Balkanrumänen ungemein zahlreich, die slawischen überwuchern das Istrische noch viel mehr als das Walachische, während allerdings die türkischen dem Istrischen völlig abgehen, was auf das Alter der Auswanderung einen Schluß ziehen läßt. Auch slawische Suffixe sind eingedrungen, anderweitige slawische Einflüsse etwa auf die Formenlehre oder Syntax dagegen kaum nachzuweisen. Wohl aber zeigt das Rumänische eine Anzahl von Charakteristiken, die den anderen Romanen ganz oder fast ganz fehlen, dafür aber in bald größerem bald geringerem Grade im Neugriechischen, Albanesischen und Bulgarischen wiederkehren. Dahin gehört vor allem die Nachstellung des Artikels: rum. *calu-l* 'das Pferd' gegenüber ital. *il cavallo*, franz. *le cheval*, span. *el cavallo*, ebenso alb. *kal-i*, bulg. *kon-et;* die Bildung des Futurums mit 'wollen': rum. *cânta voĭu* wie ngr. θα (aus θέλω να) ἄδω, südalb. *do tę kęndóń* gegenüber dem *cantare habeo* der anderen romanischen Sprachen; die weitgehende, im Albanesischen und Neugriechischen bis zum völligen Untergang führende Verdrängung des Infinitivs durch volle Sätze: 'ich will, ich kann, daß ich komme', statt 'ich will, kann kommen', eine Erscheinung, die auch auf dem süditalienischen Festlande Entsprechungen findet. Hat man früher geglaubt, alle diese Eigentümlichkeiten auf die

Einwirkung einer vorrömischen Sprache zurückführen zu dürfen, so sieht man darin jetzt mit mehr Recht zu verschiedenen Zeiten entstandene und nicht notwendigerweise von demselben Punkte ausgehende Sprachströmungen, die sich allmählich über die vier geographisch und kulturell eng zusammengehörigen Völker ausgebreitet haben.

Schriftlateinisch und Romanisch.

II. Das Verhältnis von Lateinisch und Romanisch. Wenn die romanischen Sprachen ihre Quelle zweifellos im Latein haben, so ergibt sich doch bei näherer Betrachtung, daß die Form, auf der sie beruhen, in vielen Fällen nicht übereinstimmt mit der Gestalt des Lateinischen, die wir aus unseren Klassikerausgaben kennen. Ital. *avere avena*, frz. *avoir avoine*, span. *haber*, gesprochen *aver avena*, portug. *haver aveia* lassen nicht ahnen, daß der mittlere Konsonant der beiden Wörter im Lateinischen ein verschiedener war: *habere avena*; umgekehrt zeigen ital. *cinque quindici*, frz. *cinq quinze*, span. *cinco quince*, daß die Gleichmäßigkeit der Anlaute von lat. *quinque* und *quindecim* zerstört wurde, so zwar, daß *cinque* an Stelle von *quinque* getreten ist. Die Erklärung dafür liegt darin, daß die romanischen Sprachen das gesprochene Latein darstellen, unsere Klassiker die Schriftsprache in einer streng normierten Form, die wie alle Schriftsprachen ihren Charakter beibehielt, auch wenn in der gesprochenen Sprache ziemlich tiefgehende Veränderungen vor sich gegangen waren. Da die durch das Romanische geforderten Abweichungen vom klassischen Latein zum Teil sich mit den Notizen decken, die die alten Rhetoriker und Grammatiker über eine vulgäre, in sorgfältigem Schriftgebrauch und daran sich anschließender gewählter Rede zu meidende Sprechweise gaben, so pflegte und pflegt man mehrfach auch heute noch von 'Vulgärlatein' als der Grundlage der romanischen Sprachen zu reden. Freilich ist es um so schwerer, für den Begriff 'Vulgärlatein' eine befriedigende Definition zu geben, weil auch der dazu in Gegensatz gestellte des 'klassischen Lateins' ein ziemlich vager und willkürlicher ist. Die vielfachen Bevölkerungsverschiebungen, wie sie die römische Verwaltung mit ihren Kolonien, mit ihrem Militär- und Veteranenwesen mit sich brachte, hatten zur Folge, daß zu Anfang der Kaiserzeit fast auf dem ganzen Gebiete der lateinischen Sprache ein ziemlich gleichmäßiges Idiom gesprochen wurde, das im großen und ganzen dem der Schriftsprache entsprach, immerhin mit den — je nach dem Bildungsgrade des einzelnen — größeren oder geringeren Verschiedenheiten, die stets zwischen Schriftsprache und Umgangssprache, zwischen der Redeweise der einzelnen Gesellschaftsklassen bestehen. Im Laufe der Zeit haben sich dann mancherlei Veränderungen vollzogen, also z. B. der Wandel von zwischenvokalischem *b* zu *v*, ohne daß die festgefügte Schriftsprache davon Notiz genommen hätte, während man wohl annehmen kann, daß bald alle Kreise in der Alltagssprache *(h)avere* statt *habere* usw. sprachen. Etwas leichter als lautliche mochten formale Umgestaltungen ihren Einzug auch in die Literatursprache finden, noch leichter Wortbedeutungen und

Wortfügungen, wie man denn in der Tat romanische Abweichungen vom lateinischen Typus der klassischen Zeit auf den letzteren Gebieten viel eher nachweisen kann. Daß auch nicht der gesamte römische Wortschatz in unserer Literatur enthalten ist, ist von vornherein anzunehmen, namentlich dürfte die Terminologie der einzelnen Handwerke viele uns nicht überlieferte Ausdrücke enthalten haben, und man kann immerhin die Frage aufwerfen, ob und inwieweit eine Ergänzung von seiten des Romanischen möglich sei. Mit etwelcher Sicherheit kann man z. B. sagen, daß ital. *piallare* 'hobeln', woher *pialla* 'der Hobel', ein lateinisches *planulare* voraussetzt, das zweifellos dieselbe Bedeutung gehabt hat, da vom formellen Standpunkte aus eine entsprechende italienische Weiterbildung von *piano* aus *pianolare* gelautet hätte, und da vom begrifflichen aus *planulare* zwar jedes beliebige Glattmachen, Ebnen bedeuten kann, aber doch die spezielle Bedeutung gehabt haben wird, da die Übertragung von einer anderen Technik auf die des 'Glättens' des Holzes sehr wenig wahrscheinlich ist.

Altlateinisch und Romanisch.

Hat man nun einmal erkannt, daß aus den romanischen Formen die Lücken der lateinischen Überlieferung bis zu einem gewissen Grad ausgefüllt werden können, so begreift sich leicht, daß man mehrfach versucht hat, im Romanischen altertümliche Formen des Lateinischen wiederzufinden, die die klassische Sprache verschmäht hat. In der Tat stehen sich z. B. auf der einen Seite altlat. *arger*, ital. *argine*, span. *arcen*, auf der anderen Seite kl. lat. *agger* gegenüber. Allein in dem Verhältnis zwischen *arger* und *agger* liegt nicht eine organische Entwickelung vor, sondern eine Umdeutung von *arger* nach *aggerere*, eine Umdeutung, die die Schriftsprache akzeptierte und sanktionierte, die darum aber keineswegs allen Volksschichten angehört zu haben braucht. Und so erklärt es sich in allen ähnlichen einigermaßen sicheren Fällen; analogische, volksetymologische Umgestaltungen sind nicht immer durchgeführt: in den einen Kreisen bleibt die organische Form, in den anderen die neue, und dementsprechend ist bald die eine bald die andere Sieger geblieben, ja es können sogar beide fortleben, wie dies unter anderem der Fall ist bei *glomus* **glemeris*, das in der klassischen Sprache zu *glomus glomeris* vereinfacht wurde, ital. *ghiomo*, das aber ebensogut zu **glemus* **glemeris* ausgeglichen werden konnte und es auch tatsächlich ist: venez. *ğemo*. Die Fälle, wo das Romanische direkt altlateinische Formen bewahrt hat, sind nun aber im Vergleich zu denen, wo es auch analogische Umbildung aus der klassischen Zeit fortsetzt, so wenig zahlreich, daß man sie nur, wenn jede andere Erklärung versagt, mit etwelcher Sicherheit annehmen darf.

Einfluß des Schul- und Gelehrtenlateins auf die romanischen Schriftsprachen und Volkssprachen.

Kommt man also immer wieder darauf, die Sprache des ersten christlichen Jahrhunderts in dem im ganzen treuen Bilde der damaligen Schriftsprache als Grundlage der romanischen Sprachen anzusetzen, so hat nun der Umstand, daß trotz der immer weitergehenden Sprachveränderung jener Typus durch fast ein Jahrtausend die einzige Form schriftlichen

Ausdruckes war, und daß die Kirche, der Staat und die Gelehrten bis ins 17. Jahrhundert in allerdings mehr und mehr abnehmendem Umfange sich seiner in Schrift und Rede bedienten, einen merkwürdigen Einfluß auf die Volkssprache ausgeübt. Aus jenen schriftkundigen Kreisen nämlich flossen immer und immer wieder Wörter in der unveränderten Form hinüber in den allgemeinen Gebrauch, fanden hier Bürgerrecht und wurden teils in veränderter Bedeutung neben der alten verwendet, teils blieben sie allein übrig. Lat. *pensare* 'abwägen' wurde schon zu Quintilians Zeiten *pesare* gesprochen und lebt in dieser Form ununterbrochen bis heute: ital. *pesare*, frz. *peser* in demselben Sinne. In den Kreisen der Gelehrten aber nahm *pensare* die abstrakte Bedeutung 'denken' an, und in diesen Kreisen wurde unter Eindruck des Schriftbildes auch *pensare* gesprochen. Später drang dann *pensare* wieder in dieser speziellen Bedeutung in die Volkssprache: ital. *pensare*, frz. *penser*, und es wurde namentlich in Frankreich so heimisch, daß es auch andere Verwendungen erfuhr: es bedeutete 'denken für jemanden, sorgen für jemanden', dann konkreter 'einen Kranken, einen Verwundeten pflegen', schließlich 'eine Wunde verbinden', wofür die spätere Orthographie ein anderes Schriftbild wählte: *panser*. Die Zahl dieser 'Buchwörter', 'gelehrten Wörter', wie man sie nennt, ist in allen romanischen Idiomen außer dem Rumänischen ungemein groß und sie nimmt von Jahrhundert zu Jahrhundert zu; die Sprache, speziell die Schriftsprache kann dadurch eine Bereicherung aus einem immerhin eigenen Stoffe erreichen, wie es dem Deutschen nie möglich ist, da hier die lateinischen Fremdwörter doch eben ein fremderes Gepräge haben und behalten. Ital. *giustizia*, frz. *justice* sind zweifellos ebensogut fremd, d. h. nicht von jeher im Italienischen und Französischen vorhandene Wörter wie 'Justiz' im Deutschen, aber sie haben ihre Anklänge nicht nur an *giusto*, *juste*, die auch nicht Erbwörter sind, sondern an *giudice giudicare*, *juge juger*; *docteur* zeigt in seinem *ct* eine Lautgruppe, die im Französischen ebenso fremd ist wie *kt* in deutschem *Doktor*, aber die Endung *-eur* ist in zahlreichen Erbworten vorhanden, so daß dadurch der Eindruck des Fremden stark verwischt ist.

III. Das Romanische und die nichtlateinischen Sprachen innerhalb des romanischen Gebietes. Wenn das Lateinische das wesentlichste Element der romanischen Sprachen bildet, so kann man doch von vornherein voraussetzen, daß die vorrömischen, dann aber romanisierten und die später in das römische Reich eingedrungenen und in Römern oder Romanen aufgegangenen fremden Völker Spuren ihrer sprachlichen Eigenart hinterlassen haben. Man muß zum mindesten die Frage aufwerfen, ob sich in den mittel- und süditalienischen Mundarten nicht direkte oder indirekte Einflüsse des Etruskischen, Umbrischen, Oskischen usw. nachweisen lassen, in den norditalienischen und in Frankreich des Gallischen, in Spanien und Portugal des Iberischen; ob die Herrschaft der

Germanen fast auf dem ganzen romanischen Gebiet, oder ob die der Araber auf der Iberischen Halbinsel und in Sizilien auch in der Sprache in größerem Umfange nachweisbar sei. Die Beantwortung dieser Fragen ist an sich schwierig, und sie wird es noch mehr dadurch, daß uns die vorrömischen Idiome sehr unvollkommen, manche wie z. B. das Iberische und das Rätische soviel wie gar nicht bekannt sind. Zwar das eine scheint schon jetzt sicher zu sein, daß die romanische Formenlehre vollständig unberührt geblieben ist, während im Wortschatz das fremde Element am sichtbarsten ist. Die Beurteilung der Syntax und der Wortbedeutung entzieht sich uns, da wir darüber aus dem Gallischen nichts, aus dem Oskischen und Umbrischen nur Unwesentliches wissen. Dagegen sind wir über das Lautsystem dieser Sprachen besser unterrichtet, und hier ist es denn auch, wo die Forschung zunächst und mit einigem Erfolg eingesetzt hat.

Keltische Einflüsse im Lautsystem.

Der Gedanke, daß bei der Romanisierung die verschiedenen fremden Völker das Lateinische auf Grundlage ihrer eigenen Artikulationsart ausgesprochen haben, und daß daraus die Verschiedenheit der romanischen Sprachen gegenüber dem einen Latein entstanden sei, liegt ja in der Tat nahe genug. Allein wenn man der Sache tiefer auf den Grund geht, so ergibt sich bald, daß ein Beweis dieser Annahme durch die Tatsachen fast unmöglich ist. Lat. *u* wird in Süd- und Nordfrankreich, in Piemont, Genua, in der Lombardei und in Graubünden zu *ü* und schon längst hat man darin einen Einfluß der Gallier gesehen, da ja das Verbreitungsgebiet des *ü* sich ungefähr mit dem der Gallier deckte. Allerdings sehr ungefähr: denn die Ligurer waren keine Gallier, während das Genuesische *ü* spricht, und die vorrömischen Bewohner Bononias waren es, während das Bolognesische wie überhaupt das Emilianische, vom äußersten Norden abgesehen, kein *ü* kennt. Ein anderes Beweismittel aber als das geographische haben wir nicht, da uns jeder Anhaltspunkt für die Aussprache des *u* als *ü* im Gallischen fehlt. Ein anderes scheint sicherer zu sein. Nach Maßgabe der gallischen Inschriften ist *ct* schon früh zu *cht* geworden, und ebenso ist zwischen lat. *factu* und frz. *fait* eine Stufe *fachtu* anzunehmen. Da ist nun denkbar, daß die Gallier auch beim Lateinsprechen nach ihrer Gewohnheit vor folgendem *t* nicht einen Verschlußlaut, sondern nur einen Reibelaut gebildet haben und daß ihnen darin die Römer in Gallien, mit denen sie zusammenlebten, gefolgt seien: es ist denkbar, aber man darf doch nicht übersehen, daß der Wandel von *ct* zu *cht* eine jener Erscheinungen ist, die auf den verschiedensten Sprachgebieten, z. B. im Neugriechischen, im Albanesischen, im Spanischen usw. auftreten, so daß für Frankreich ein Anstoß von seiten der Gallier wenigstens nicht nötig ist.

Oskische, umbrische Einflüsse im Lautsystem der italienischen Mundarten.

Etwas mehr bieten die italienischen Mundarten im Vergleich mit dem Oskischen und Umbrischen. Der Wandel von *nd* zu *nn*: *quanno* für *quando*, von *nc*, *nt*, *mp* zu *ng*, *nd*, *mb*: *trongo* für *tronco*, *tando* für *tanto*, *tembo* für *tempo*, von *d* zu *r*: *rare* für *dare* findet sich weit über Mittel- und Süditalien, und die erste der drei Erscheinungen ist auch oskisch-umbrisch,

die beiden anderen sind umbrisch. Das Verbreitungsgebiet der Phoneme ist heute freilich ein wesentlich größeres als in alter Zeit, aber doch wird man sich des Gedankens nicht erwehren können, daß hier ein direkter Zusammenhang besteht. Aber gerade das, was den italienischen Mundarten das charakteristische Gepräge gibt, die eigentümlichen Ausgestaltungen des Vokalismus, die mancherlei Diphthonge — gerade das hat an den vorrömischen Idiomen keinen Anhaltspunkt. Es sind also nur Nebensächlichkeiten, Kleinlichkeiten, nichts von dem, was man als das Konstitutive bezeichnen kann.

Einfluß im Wortschatz.

Anders liegen die Dinge beim Wortschatz. Hier handelt es sich zumeist darum, daß Kulturgegenstände und was mit ihnen zusammenhängt, ihren Namen beibehalten, weil der fremde Eroberer den entsprechenden Gegenstand überhaupt nicht hat oder in einer Form, die von der einheimischen verschieden ist und sie nicht zu verdrängen vermag. Bemerkenswerterweise ist es bisher nicht möglich gewesen, innerhalb des oskisch-umbrischen Gebietes derartige die römische Kultur überlebende Begriffe nachzuweisen. Freilich sagt der Neapolitaner *morfende* für 'Schneidezähne', *bifolco* ist allgemein für lat. *bubulcus*, und so gibt es noch einige Wörter, deren *f* statt *b* oder *d* oskisch-umbrischer Lautung entspricht: es sind nicht eigentliche Entlehnungen, es sind nur Beispiele dafür, daß im Kampfe zwischen der römischen und der fast gleichlautenden nichtrömischen Form die letztere geblieben ist.

Gallische Wörter.

In Frankreich dagegen, dann auch in Oberitalien, in geringerem Umfange in Mittelitalien und am wenigsten auf der Iberischen Halbinsel treffen wir nun wirkliche gallische Wörter, die verschiedenen Sphären angehören. Die *carruca*, der gallische Pflug, hat das römische *aratrum* in Italien nicht zu verdrängen vermocht (ital. *arato*), in Frankreich aber ist umgekehrt *aratrum*, das in altfrz. *arere* noch erscheint, vor *charrue* zurückgetreten, und zu *charrue* gesellt sich *soc* 'Pflugschar' und altfrz. *raie*, neufrz. *rayon* 'Furche', die beide gallischen Ursprungs sind. Zur Landwirtschaft gehört auch *banne* 'Korbwagen', *vouge* 'Rebmesser', *marne* 'Mergel' u. a. Eine andere Gruppe wird durch *cervoise* 'Bier', *brais* 'Malz' und *lie* 'Hefe' gebildet, und so ließen sich noch manche andere anführen. Auch geographische Gattungsbegriffe bleiben: savoy. *nũa* 'Bach', lomb. *frut*, *fruva* 'Bergbach', altfrz. *rin* 'Bach' entstammen dem Gallischen: sie sind Bezeichnungen, die den Ortsnamen sich nähern, also am Boden festgewachsen und dadurch widerstandsfähiger sind. Aus ähnlichem Grunde mögen *chêne* und *verne* sich gegenüber *quercus* und *alnus* behauptet haben.

Iberische Einflüsse.

Daß in derselben Weise iberische Reste im Spanischen, rätische in den Alpenmundarten, dakische im Rumänischen geblieben seien, ist an sich denkbar, aber schwer nachzuweisen, da uns die betreffenden Sprachen ganz oder fast ganz unbekannt sind. Das *paramus* einer lateinischen Inschrift ist ja wohl zweifellos identisch mit span. *páramo* 'die Ebene' und ist unrömisch; auch sonst mag die eine und andere Übereinstimmung zwischen

Spanisch und Baskisch auf das Iberische zurückgehen, doch ist bei solchen Vergleichen um so mehr Vorsicht geboten, weil der baskische Wortschatz in hohem Grade von spanischen Elementen durchsetzt ist.

Griechische Einflüsse.

Endlich mag von den vorrömischen Sprachen noch das Griechische erwähnt werden. Auch hier handelt es sich selbst in Süditalien, der einstigen Magna Graecia, und in Sizilien nur um lexikographische Einflüsse, d. h. also um Kulturverschiedenheiten. Bemerkenswert ist, daß nächst Süditalien die größte Zahl alter griechischer Wörter auf der Iberischen Halbinsel anzutreffen ist. Daß auch von Massilia aus ein erheblicher Einfluß noch auf das Römische und dann also auf das Südfranzösische stattgefunden habe, ist zweifelhaft, jedenfalls, wenn man von den Phantastereien kritikloser Dilettanten absieht, bisher nicht nachgewiesen.

Germanische Einflüsse.

Sehr intensiv und lange andauernd ist der germanische Einfluß, ersichtlich wiederum vor allem im Wortschatz. Nur Nordfrankreich verdankt den Germanen auch einen neuen Laut, das *h*; aber mit verschwindend geringen Ausnahmen erscheint dieser Laut ausschließlich in Wörtern germanischen Ursprungs, so daß die Verschiedenheit zwischen dem Französischen und den anderen romanischen Sprachen sich darauf beschränkt, daß jenes den fremden Laut beibehält, diese ihn einfach weglassen: frz. *heaume*, ital. *elmo*, span. *yelmo*. Fremd war den Romanen auch der Laut des germanischen *w*; sie ersetzten ihn durch *gu*, woraus neufrz. *g*: ital. *guardare*, span. *guardar*, frz. *garder*. Dafür ist, wie gesagt, die Durchsetzung des Wortschatzes eine recht bedeutende, wobei nur nach verschiedenen Seiten hin Abstufungen zu machen sind. Schon in römischer Zeit haben die Soldaten den einen und anderen Ausdruck von ihren germanischen Lagergenossen übernommen, und solche Ausdrücke konnten dann bald im ganzen Reiche zirkulieren. Immerhin ist es von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit festzustellen, daß keiner dieser direkt germanischen Ausdrücke im Rumänischen zu finden ist, noch auch Bildungen von der Art von *companio*, 'der Brotgenosse', das als Übersetzung eines germ. *gahlaifs* zu *combibo* getreten ist. Dann haben die einzelnen Stämme während der Völkerwanderung bei der Romanisierung in ähnlicher Weise wie früher die Keltoromanen einen Teil ihres Wortschatzes beibehalten, nur ist dieser Teil ein viel größerer, weil die Kulturelemente, die die Römer und Romanen von den Germanen übernommen haben, zahlreicher sind. Und zwar ist es nicht nur das Kriegswesen, ist nicht nur der Helm: frz. *heaume*, die Brünne: altfrz. *brogne*, der Halsberg: altfrz. *hausberc*, das flammende Schwert *brandon* mit dem Schwertgriff: altfrz. *heut*, der Spieß: altfrz. *espieut* und der 'Strahl': ital. *stralo* und mit anderem Worte frz. *dard*, es sind nicht nur die Bezeichnungen staatlicher Einrichtungen, auch die Frauenbeschäftigung, heitere und ernste, spielt eine Rolle: die beiden Verba des Tanzens: *danser* und altfrz. *treschier* sind germanischen Ursprungs, aber nicht minder *broder*, ital. *brustare* und *guiper* 'mit Seide überspinnen', *buer* 'bauchen', *gâcher* 'waschen'. Dann gehören hierher *tuaille*

'Tuch', *guimpe* 'Schleier', *faude* 'Saum', *huvet* 'Haube', *gueurle* 'Gürtel' und in diesem Zusammenhang erklären sich die zum Kleiderfärben gebrauchten Pflanzen: *guède* 'Waid', *garance* 'Krapp' und vielleicht auch die Farbennamen: *bleu, blond, blanc, brun, gris.* Den Steinbau lernten die Germanen von den Römern (vgl. *Mauer* aus *murus*, *Ziegel* aus *tegula* usw.), sie haben aber daneben ihre Lehmhütten und ihre geflochtenen Häuser beibehalten, vgl. frz. *maçon*, eigentlich 'der Kneter', *bâtir* 'bauen' aus *bastjan* 'mit Bast arbeiten, flechten', *hourder* 'grob übertünchen' zu altfrz. *horde* 'Schranke', *horder* 'schützen', alle drei zu deutschem 'Hürde, Hurd' gehörig. Das Fischen war natürlich schon eine römische Beschäftigung, aber den 'Brassen', frz. *brême* aus germ. *brahsimo* und die 'Asche', ital. *l-asca*, dürften erst die Germanen geschätzt haben, daher der Name, den sie gebrauchten, übriggeblieben ist. Auch hierin zeigt Nordfrankreich den stärksten Prozentsatz des fremden Elementes, und zwar namentlich in fränkischer und althochdeutscher Gestalt; Italien weist bedeutend weniger auf, und zwar ostgotisches und vorab langobardisches; die Iberische Halbinsel endlich kennt nur vereinzeltes westgotisches, darunter *luva* 'Handschuh' und merkwürdigerweise galiz. *laverca* 'Lerche', dann indirekt *tizona* 'Schwert, Degen' zu *tizon* 'Feuerbrand', lat. *titio*, offenbar in Nachahmung der Doppelbedeutung des altgerm. 'brand'.

Arabische Einflüsse.

Noch oberflächlicher, noch viel mehr den Stempel fremder Kultur tragend, ist, was die Araber in Spanien und in geringerem Umfange in Portugal, anderseits in Sizilien an Sprachstoff zurückgelassen haben. Es sind die Bezeichnungen für Ämter und Würden, wie *alcalde* 'der Richter', Maße und Gewichte: *quintal* 'Zentner', Ausdrücke der Heilkunde, der Mathematik, Astronomie, Musik, in bescheidenem Maße das Kriegswesen und Pflanzenbezeichnungen: *aceituna* 'Olive', *aceite* 'Öl', *bellota* 'die Eichel', *alerce* 'die Lärche'; auf die berühmten Bewässerungsanlagen, die namentlich in Andalusien bis heute sich erhalten haben, weisen *acequia* 'Bewässerungskanal' und *anoria* 'Schöpfrad' usw. Entsprechend der Tatsache, daß die Entwickelung des Spanischen im ganzen abgeschlossen war, als der Maureneinbruch stattfand, ist dieses maurische Element fast gar nicht verändert worden, also auch viel leichter erkennbar als das ältere germanische.

Die Entstehung der romanischen Sprachen.

IV. Die Entstehung der romanischen Sprachen. Wenn somit der Einfluß der Völker, die, mit den Römern verschmelzend, die neuen Nationen der Romanen hervorgebracht haben, auf die Sprachentwickelung ein geringer und ziemlich äußerlicher ist, so kann er offenbar nicht genügen, um die Verschiedenheit der romanischen Sprachen zu erklären, und man muß sich nach anderen Gründen zur Deutung dieser immerhin auffälligen Erscheinung umsehen. Die Romanisierung ist bekanntlich in den einzelnen Provinzen in sehr verschiedenen Zeiten vor sich gegangen: erst ist Sardinien unterworfen worden, dann Spanien, später Südfrankreich,

weiter Nordfrankreich, zuletzt Dakien. In diesem Zeitraume, der über 300 Jahre umfaßt, hat das Lateinische in Italien sich vielfach verändert, so daß also z. B. nach Sardinien oder nach Spanien eine wesentlich ältere Sprache importiert wurde als etwa nach Dakien. Die Verschiedenheiten, die dadurch in den einzelnen Provinzen entstanden, wurden freilich sehr stark durch die schon oben erwähnten militärischen Translozierungen paralysiert, aber ein gewisser Rest konnte doch bleiben und ist tatsächlich geblieben. Noch wesentlicher aber ist folgendes. Wo kirchliche, politische oder natürliche Grenzen dem Verkehre ein Hindernis bieten, da finden sich auch Sprachdifferenzierungen ein; wo gegenseitiger Verkehr herrscht, gleichen sich Verschiedenheiten aus. Die kirchlichen Grenzen im Mittelalter deckten sich vielfach mit den Völker- und Gaugrenzen aus vorrömischer Zeit, und zwar hauptsächlich darum, weil trotz der Romanisierung das Gefühl der Zusammengehörigkeit der alten Stämme blieb und die Kirche diesem Zustande Rechnung trug. Daraus folgt unmittelbar, daß die heutigen romanischen Sprach- und Dialektgruppen mehrfach sich mit den vorrömischen Völkergruppen decken, ohne daß doch ein direkter sprachlicher Einfluß nachweisbar wäre. So erklärt sich einerseits die geringe Dialektbildung bei den wandernden Rumänen, anderseits die sehr starke Differenzierung in den wenig zugänglichen Tälern Graubündens, die erst in neuer Zeit schwindet, wo Eisenbahn- und Straßenbauten und die Touristik eine größere Beweglichkeit der Bevölkerung und einen Ausgleich der Mundarten mit sich bringen. So scheint die Loslösung der südostfranzösischen Mundarten von den nordfranzösischen mit der Gründung und der Selbständigkeit des burgundischen Königreichs zusammenzuhängen; das bunte Bild, das uns die 'Italia dialettale' zeigt, stimmt mit dem nicht weniger bunten der vorrömischen sprachlichen und politischen und der mittelalterlichen politischen überein. Eine Geschichte der romanischen Sprachen und Mundarten wird also dereinst eine Verkehrsgeschichte werden, die die politische und administrative Geschichte ergänzen und vertiefen kann, letzteres insofern, als sie zeigt, wieweit administrative Zusammenlegungen und Trennungen wirklich auf die Bevölkerung gewirkt haben.

V. Der Wortschatz. Noch weitere Probleme bietet die Wortgeschichte; sie wächst sich aus zur Kulturgeschichte. Wenn wir näher zusehen, so finden wir in jeder der romanischen Sprachen zahlreiche Entlehnungen aus den anderen, in den Schriftsprachen aus den Mundarten, und wir können sagen, daß, wo es sich um Sachbezeichnungen handelt, dann auch stets die Sache in einer bestimmten Form entlehnt ist; wo um abstrakte Begriffe, die empfangende Sprache in gewissen maßgebenden Kreisen als die minderwertige empfunden wurde, die man durch die fremden Anlehen zu veredeln glaubte. Von Frankreich, vor allem von Nordfrankreich, haben zu verschiedenen Zeiten mächtige Kulturwellen über

Wortgeschichte und Kulturgeschichte

die Westalpen nach Italien, über die Pyrenäen nach Spanien und über den Rhein nach Deutschland hinübergeschlagen, und sie haben eine entsprechende Menge von Sprachmaterial mit sich geführt. Die Übereinstimmung zwischen Deutsch und Romanisch ist dabei beachtenswert: ital. *bastia* ist so gut aus altfrz. *bastie* entlehnt, wie deutsch *bastei*; altportug. *saluar* 'grüßen' aus altfrz. *saluer* wie mhd. *saluieren*. So weist fast die ganze Terminologie des höfischen Lebens deutlich nach Nordfrankreich hin. Aber vom 14.—16. Jahrhundert ist umgekehrt Italien namentlich im Heerwesen vielfach tonangebend gewesen: *bastia* kehrte wieder nach Frankreich zurück als *bastille*, der *pugnale, pugná, pugnar* der berühmten lombardischen Waffenfabriken wurde als *poignard* übernommen und verdrängte das alte echt französische *poigniel* usw. Auch für die Marineausdrücke sind es vorwiegend die italienischen Hafenstädte, dann auch Marseille, die die Ausdrücke liefern: ital. *prua*, frz. *proue* aus *prora* 'Schiffsvorderteil' ist genuesischen Ursprungs; *lido* und *molo* venezianischen; span. *mezana*, holl., deutsch 'Besanmast' stammen vom ital. *mezzana* u. a. Aus der Glanzzeit Portugals, da die westlichsten der Romanen als Seefahrer und Entdecker den Gesichtskreis der Alten Welt ins ungemessene erweiterten, ist portug. *feitiço* (lat. *facticius*) als *fétiche*, *feticcio* 'Fetisch' weiter gewandert. Was wir hier auf weitem Gebiete sehen, wiederholt sich auf engerem: frz. *beurre* statt älterem *bure* ist eine Form, die in östlichen Mundarten korrekt, von da mit der Sache nach Paris und in die Schriftsprache gekommen ist; *mélèze* 'Lärche' ist ein savoyisches Wort, dessen Aufnahme sich daraus erklärt, daß die Lärche in der Ile de France eigentlich nicht zu Hause ist; *cadet* ist ein bearnisches Wort zur Bezeichnung des jüngeren erblosen Sohnes, der bei Hof sein Glück versucht, der Typus, der durch De Vignys Cinq Mars bekannt geworden ist, und erst nach und nach tritt es an Stelle von *puîné* in Gegensatz zu *aîné* usw.

Die Ortsnamen Italiens, vorrömische Ortsnamen.

VI. Die Namenkunde. Einen besonderen Teil der Wortkunde bildet die Erforschung der Ortsnamen und der Eigennamen. Man kann von vornherein erwarten, daß in der Toponomastik die Spuren der vorrömischen Völkerschaften am deutlichsten zu finden sind. In der Tat gibt z. B. *Arestaffele* (Provinz Molise, Italien) ein osk. *ar Stafelo* 'bei den Ställen', lat. *ad Stabula* denkbar genau wieder; der Städtename *Nepi* steht etrusk. *Neped* näher als lat. *Nepete*, der Flußname *Amasena* weist mit seinem *s* zwischen Vokalen statt *r* auf die Sprache der Volsker. Aber das oskische Städtchen *Stabiae* hat seinen oskischen Namen *Stafias* völlig gegen den römischen vertauscht, *Stabbia*: hier ist also die Latinisierung und das Bewußtsein, daß eigenem *f* in der Staatssprache *b* entspreche, stark genug gewesen, um die alte Form zu verdrängen. In Norditalien haben alle größeren Städte ihre Bezeichnungen selbstverständlich bewahrt. Die Gallier haben etrusk. *Felsina* durch *Bononia* ersetzt, die Römer haben an *Bononia*, heute *Bologna*, ebensowenig gerüttelt wie an *Mediolanum*,

*Milano*, das man passend als 'Mittenfelde' erklärt (*lanum* wäre die gallische Entsprechung von lat. *planum*), *Genua Genova*, *Padova Padua*, *Bergamum Bergamo* usw.

Römische Ortsnamen.

Zu diesen vorrömischen Namen gesellen sich nun im Laufe der Romanisierung zahlreiche römische, unter denen die über ganz Italien und Südfrankreich verbreiteten auf *-ano*, *-ana*, bzw. *-an* besonders zahlreich sind, also Namen wie *Gavignano* aus *Gabinianum*, *Viggiano* aus *Vibianum* usw. Bei diesen handelt es sich ursprünglich um Höfe, die nach dem Besitzer benannt sind, daher der Stamm ein Nomen gentile enthält, Höfe, die sich später zu Dörfern herausgewachsen haben. In römische Zeit fallen weiter die verschiedenen *Cofienti* u. dgl. in Italien, *Coufolan*, *Coufoulans* u. dgl. in Frankreich, *Confrentes* in Spanien, die alle auf *confluentes* zurückgehend unserem 'Gmünd' entsprechen und darum hohen Alters sein müssen, weil im Romanischen *confluentes* als Adjektivum oder als Appellativum nicht mehr lebt. Mehr außerhalb des alten Italien begegnen uns *Carobbio* im Pogebiet, *Codroip* in Friaul, *Carouge*, *Caroi* in Frankreich öfter, vom lat. *Quadruvium*, also zunächst Poststationen und Wirtshäuser an Kreuzwegen, speziell an dem von den Römern angelegten Straßennetz. Ebenfalls nicht im eigentlichen Italien trifft man *Aosta* aus *Augusta*, *Autun* aus *Augustodunum*, *Saragossa* aus *Caesar Augusta* u. dgl. — Auf die vorrömische und römische Schicht folgt in Italien die germanische. In den ziemlich häufigen *Sarmazza* aus *Sarmatia*, in *Zebedo* aus *Gepides* in der Lombardei hat man vielleicht noch in römischer Zeit auf römische Anordnung hin erfolgte Kolonien von Sarmaten und Gepiden zu sehen. Aber die weit über die Halbinsel zerstreuten *Fara* enthalten das langob. Wort *fara* 'Geschlecht' und *Castel Gandolfo*, *Gamberaldi* aus *Campus Araldi*, *Monte-Gundi* u. dgl. brauchen zwar keine langobardischen Gründungen zu sein, da frühzeitig auch die vornehmen Italiener langobardische Namen angenommen haben, können aber doch ihrer Entstehung nach nicht vor die Langobardenzeit fallen, und daß sie nicht ausschließlich Italienern zuzuschreiben sind, ergibt sich schon daraus, daß ihre Zahl nach dem Süden zu abnimmt. Hier im Süden, namentlich im Südosten, begegnet uns ein anderes fremdes Element. Bei näherem Zuschauen überrascht nämlich der große Prozentsatz von Dörfern, die nach Heiligennamen, also offenbar nach den Kirchen genannt oder um die Kirchen herum entstanden sind. Spielen diese Namen im ganzen christlichen Europa eine gewisse Rolle, so ist doch ihre Wichtigkeit an manchen Orten eine geringere, an anderen eine größere. Es ist vor allem das Gebiet der griechischen Kirche, wo das christliche Element die ganze Toponomastik durchtränkt hat. Seit dem 6. Jahrhundert beginnt man auf dem Balkan zahlreiche alte Orte nach griechischen Heiligen umzunennen, und vom Balkan geht diese Mode weiter auch auf diejenigen Teile der Apenninischen Halbinsel über, die dem Kulturkreis der griechischen Kirche unterworfen waren, und gab ihr ein Gepräge, das bis heute bleibt, wo doch längst die römische Kirche wieder allein herrscht.

Germanische Ortsnamen.

Christliche Ortsnamen.

Gallische und ligurische Ortsnamen.

Das gallische und ligurische Oberitalien kann seinen vorrömischen Charakter nicht ganz verleugnen, wenn es ihn auch freilich nicht so offen an der Stirne trägt wie die Gallia transalpina. Neben oder statt der *-ano-* Orte begegnen hier *-aco-* und *-asco-*Orte, so zwar, daß *-asco* namentlich im Ligurergebiete heimisch ist, *-aco* (lomb. z. T. irrtümlicherweise *ate*, friaul. *acco* geschrieben) im Gallierlande. Der Stamm dieser Namen ist aber durchaus oder doch fast durchaus Lateinisch, so daß also nicht römische Gründungen vorliegen, sondern Höfe, sei es von Römern, sei es von Kelten oder Ligurern, die dem Hofe den Namen ihres römischen Patrons zugrunde legten.

Die Ortsnamen Frankreichs gallische Ortsnamen.

Ganz anders liegen die Dinge in Frankreich. Hier treffen wir die vielen *Condé*, *Condat* aus gall. *Condate*, das begrifflich genau dem vorhin erwähnten *Confluentes* entspricht; *Arthie(s)* aus gall. *are tegias* bei den Hütten, *Moiliens*, *Meilan* u. dgl. aus *Mediolanum*; dann die zahlreichen Namen auf *(d)un*, *(d)on* wie *Mellun* aus *Metlodunum*, *Yverdon* aus *Eburodunum*, *Lyon* aus *Lugdunum*, also gall. *dunum* 'Berg, Burg'; auf *-erre*, *-eurre* aus *ó-durum* 'Thor', z. B. *Auxerre* aus *Autessiodurum*; *Brive* aus *briva* 'Brücke' und vieles andere, was zum größten Teil vorrömisch ist, wobei noch bemerkt werden mag, daß nach Maßgabe der heutigen Namen die Zahl dieser Ortschaften nicht unwesentlich größer war, als man nach den antiken Quellen für die Geographie Galliens annehmen mußte. Daß die eine und andere Gründung erst römisch ist, zeigt *Autun* aus *Augustodunum*, und daß während der zweisprachlichen Zeit manche der zweistämmigen Bildungen in ihrer Bedeutung völlig klar waren, ergibt sich daraus, daß *Isarobriva* heute *Ponthoise* (*Pons Isarae*) lautet, und daß *Châteaudun* in seinem ersten Teil die lateinische Übersetzung des zweiten, gallischen enthält. Sodann ist Frankreich ganz eigentlich das Land der *aco*-Orte: südfrz. *-ac*, nordfrz. *-y*. Zeigt sich hierin schon ein starker römischer Einfluß, so kommt er weiter auch darin zur Geltung, daß die Hauptstadt des Gaues nach dem Volke benannt wird: *Parisiis*, heute *Paris* statt *Lutetia Parisiorum*, so nun *Reims*, die Hauptstadt der *Remi*, *Langres* der *Lingones*, *Troyes* der *Tricasses* usw. Die weitere Entwickelung ist dieselbe wie in Italien: *Sarmaise* aus *Sarmatia* ist eine von Römern nach Gallien gebrachte Sarmatenkolonie; die verschiedenen *Bazouches* aus *basilica* sind römisch, vielleicht christlich, dann aber älter als die Zeit, wo *ecclesia* an Stelle von *basilica* getreten ist. Dann folgen die Germanen, die nun namentlich im nördlichen Frankreich eine große Rolle spielen. Ist *Mont-didier* aus *Monte Desiderii* auch nach der Wortstellung lateinisch-romanisch, so sind dagegen die vielen Bildungen auf *-court* 'Hof', *-bourg* 'Burg', *-ville* 'Hof', *-viller*, *-villard* 'Weiler' mit einem Eigennamen im ersten Teile nach der Stellung der beiden Komponenten deutsche Gründungen, und damit stimmt auch ihre Verbreitung.

Germanische Ortsnamen.

Die Ortsnamen der Iberischen Halbinsel.

Auf der Iberischen Halbinsel zeigen sich keltische Spuren: *Coimbra* aus *Conimbriga*, aber keine *-aco*-Namen; starke Umgestaltungen der römischen bzw. vorrömischen Formen im Munde der Araber: *Sevilla* aus *His-*

*palis*, *Játiva* aus *Saetabis*, *Saragossa* aus *Caesaraugusta* sind aus rein romanischer Sprachentwickelung undenkbar. Dazu kommen bis in den äußersten Norden rein arabische Bezeichnungen: *Alcalá* 'Burg', *Alcántara* 'Brücke', *Medina* 'Stadt', ja sogar die Flüsse tragen den Stempel der Fremdenherrschaft an sich: *Guadalquivir*, *Guadiana* usw., während sonst gerade an den Flüssen selbst die Römer wenig, die Germanen gar nichts geändert haben. Gegenüber diesem ungemein starken arabischen Einschlag ist der germanische unbedeutend. Nicht als ob er ganz fehle, gerade die nördlichen Provinzen zeigen z. B. recht viele Dörfer, deren Namen auf *-mil*, *-mir* entsprechend got. *-mîrs* ausgehen, aber sie sind alle klein geblieben, sind Höfe, nicht Burgen oder Städte.

Daß es endlich überall Namen gibt, die als rein romanische zu bezeichnen sind, Namen wie *Neuveville*, *Beaufort*, *Ferrière* usw., ist selbstverständlich.

Man sieht, wie an Hand der sprachlichen Untersuchung der Ortsnamen die ganze Siedelungsgeschichte von dem Eindringen der Römer bis auf heute dargestellt oder zum mindesten in vielen Punkten ergänzt und erweitert werden kann. Vollends die Bewegungen an der Sprachgrenze werden nur auf diesem Wege einigermaßen verfolgt werden können. Vergleicht man z. B. das Verhältnis romanischer und germanischer Orts- und Flußnamen im jetzt ganz deutschen Kanton St. Gallen, so kann man beobachten, daß die Deutschen längs der Flüsse vorgerückt sind, die Romanen sich in die Berge zurückgezogen haben; im deutschen Inntal tragen die Alpen und Wiesen, die Südsonne haben, romanische Namen, die schattigen auf der Nordseite germanische: diese waren frei, unbebaut oder nicht umworben, als die Deutschen einzogen, während die alteingesessenen Romanen jene hatten und hielten usw.

Die Personennamen

Im Gegensatz zu den Ortsnamen zeigen nun die Personennamen nicht nur fast nichts Vorrömisches, sondern auch wenig Römisches, soweit nicht das Christentum das Römertum in sich aufgenommen und gehalten hat. Das römische Dreinamensystem, ein Ausfluß der altrömischen Staatsverfassung, mußte bei dem völligen Umschwung der Gesellschaftsordnung in der Kaiserzeit der Vergessenheit anheimfallen, verschwanden ja doch nach und nach die alten Geschlechter, die es hochhielten, und war es den Italikern fast ganz, den semitischen und griechischen Christen, die bald einen so großen Einfluß gewinnen sollten, ganz fremd. Der Rufname genügte, höchstens wurde ihm, wo es not tat, als unterscheidendes Merkmal der Vatersname oder ein Beiname, zumeist ein Neckname, hinzugefügt; mit der Verstaatlichung des Christentums werden die Namen mehr und mehr christlich: hebräisch, griechisch, römisch, und sie wären es mit der Zeit ganz geworden, hätten nicht die Romanen überall da, wo die Germanen herrschten, die Namen der Herrscher anzunehmen bald mit größerem bald mit geringerem Eifer sich bemüht. Da nun aber umgekehrt die verchristlichten und romanisierten Germanen sich auch christliche Namen

beilegten, so ergibt sich für das romanische Mittelalter eine Mischung christlicher und germanischer Namen.

Germanische Eigennamen.

Dabei verhalten sich freilich die verschiedenen Gegenden verschieden. Rumänien, Dalmatien, Rätien und Sardinien zeigen keine oder fast keine germanischen Elemente, dafür trifft man hier altrömische in viel weiterem Umfange als anderswo, wie denn auch in Süditalien das altlateinische Element eine ziemlich hervorragende Rolle spielt; findet man doch noch im 12. Jahrhundert *Cecero*. Sonst begegnen in Italien zahlreiche langobardische Namen, wogegen bemerkenswerterweise die Westgoten keine Spuren hinterlassen haben, und zwar ist der Einfluß der Langobarden naturgemäß im Norden und in Toskana besonders stark. Dann folgt eine nicht viel schwächere fränkische Schicht, der unter anderem *Ugo* mit seiner Sippe und die große Klasse auf *-ieri*, wie *Gualtieri* usw., angehören. In Frankreich sollte man entsprechend im Norden fränkische, im Osten burgundische, im Süden westgotische Formen antreffen. Legt man aber als Charakteristikum etwa die Namen auf got. *-mêrs*, später *-mirs*, fränk. *-mar* zugrunde, so macht man die überraschende Wahrnehmung, daß zwar die lateinischen Urkunden des Südens bis ums Jahr 1000 *-mir*-Namen haben, daß aber das Provenzalische nur *-mar* kennt: *Azemar* aus fränk. *Hademar*, nicht aus got. *Hapumirs* usw. Man sieht also, daß die Vorherrschaft der Franken bald so gewaltig wurde, daß sie auf demjenigen Gebiete der Sprache, in dem am deutlichsten die Machtverhältnisse der Völker zum Ausdruck kommen, die Goten völlig verwischte. Ganz anders im alten Sueben- und Westgotenreiche in Spanien; da wimmelt es nun von Namen, die ausgesprochen westgotische Gestalt zeigen, Namen auf *-mir*, oder Namen wie *Elvira*, das nach spanischen Lautgesetzen aus älterem *Gelvira* entstanden ein got. *Gailavêra* darstellt usw. Entsprechend den historischen Verhältnissen ist ein fränkischer Nachschub wie in Italien nicht zu konstatieren, doch zeugen vereinzelte Namen von den Beziehungen, die während der Völkerwanderung und später zwischen den verschiedenen Germanenstämmen diesseits und jenseits der Pyrenäen bestanden haben.

Christliche Eigennamen.

Das christliche Element zeigt deutlich die christliche Ethik und zeigt grammatisch Bildungen, die ganz unrömisch sich als Übersetzungen fremden Gutes kennzeichnen: *Justus*, *Bona*, *Spes*, *Gaudia* (griech. *Hedone*), *Desiderius*, *Gustabilis*, *Delectus*, dann *Benedictus*, *Benenatus*, *Bonafides* sind ihrem Inhalte nach, *Adeodatus*, später *Deodatus*, *Credindeus*, *Spesindeo*, *Deusdedit* (südfrz. *Daudet*) ihrer Form nach für einen heidnischen Römer unverständlich. In Süditalien, wo sich der Einfluß der griechischen Kirche noch stärker fühlbar macht (S. 463), begegnen uns nicht nur griechische Heiligennamen, sondern auch Bildungen wie *Grisoiohannes*, *Hieramaria*, *Petronakis*, hier ist *Vivus* als Übersetzung von *Zosimus*, *Domnus* als Übersetzung von *Kyriakus* besonders zu Hause, hier begegnet uns wie in Rumänien die *Santa Venere*, worin aber keineswegs eine vorchristliche *Venus*, sondern die Übersetzung von griech. *Paraskeue*, Namen einer Hei-

ligen und zugleich Bezeichnung des sechsten Wochentages, spätrömisch *Dies Veneris*, zu sehen ist.

Kreuzungen germanischer und christlicher Namen.

Einzelne dieser christlichen Namen machen den Eindruck von Zusammensetzungen oder sind es tatsächlich: *Bene-dictus*, *Christo-phorus*, ebenso verhält es sich mit den meisten germanischen: *Adal-bert*, *Bald-uin* usw. Da man nun aber die Bedeutung der beiden Bestandteile längst nicht mehr verstand, so vertauschte man die beiden Glieder beliebig und bekam so ein bequemes und unerschöpfliches Mittel, die Zahl der Namen ins unendliche zu vermehren. So entstehen *Christo-pertus* oder *Christo-hildis*, *Restitutus* wird ähnlich zerlegt in zwei Teile und man bildet *Rest-valdus*, *Reste-mundus*; auf *Bene-natus*, *Bene-dictus* baut sich *Bene-christus* auf usw.

Kosenamen.

Auch in den Kosenamen zeigen sich die zwei Elemente. Wenn in Italien und Dalmatien *-ulus* das beliebteste Suffix ist, so wird man nicht zögern, darin das lateinische *-ulus* zu sehen: *Ug-ol-ino* ist also nur in der Stammsilbe ursprünglich germanisch; und wenn der Italiener bei den Lallformen die betonte Silbe wahrt und alle anderen vernachlässigt, so zeigt sich auch hier die lateinische Betonung: *Gigi* aus *Luigi*, *Vanno* aus *Giovanni*, *Peppe* aus *Giuseppe*. Aber *Albizzi*, *Benizzo* auf Langobardengebiet zeigen dasselbe germanische Suffix, das bei *Heinz*, *Fritz*, *Kunz* usw. noch heute bei uns gang und gäbe ist und das in *Benizzo* zu *Benedictus* also auch bei christlichen Namen auftritt. Im Gegensatz zu den italienischen Formen stehen *Gabro* aus *Gabriel*, *Bene* aus *Benedictus* bei den Romanen im Mittelalter in den Städten Dalmatiens, also mit Festhalten an der ersten Silbe nach slawischem Prinzip. Wieder anders tritt in Frankreich *Rob-in* zu *Robert*, *Cat-on* zu *Catharine*, *Guill-on*, *Guill-ot* zu *Guillaume*, *Did-ot* zu *Didier* (*Desiderius*), d. h. die erste Silbe bleibt, alles Folgende wird weggeworfen und durch ein Kosesuffix ersetzt, also wieder eine Hervorhebung der ersten Silbe, die nicht romanisch, sondern germanisch ist. Endlich auf der Iberischen Halbinsel ist im Mittelalter das got. *-ila* das beliebteste Kosesuffix. So spiegeln sich in den Namen die Völkerkreuzungen wider, aus denen die romanischen Nationen entstanden sind.

Die Geschlechtsnamen.

Völlig unaufgeklärt ist die Entstehung und Entwickelung der Geschlechtsnamen. Daß sie zunächst aus Beinamen hervorgegangen sind, ist selbstverständlich, aber die sozialen Verhältnisse, die es mit sich brachten, daß der Beiname eines einzelnen zum Sippennamen wurde, sind noch fast nirgends klargelegt. Auch hier bestehen tiefgehende Verschiedenheiten. Nur die Iberische Halbinsel besitzt ein ausgebildetes System von Patronymiken: *Enriquez* ist zunächst der Sohn eines *Enrique*, *Velasquez* der eines *Velasco* usw.; nur Italien zeigt auch durch die äußere Form, das Plural-*i*: *Tassoni*, *Alighieri*, daß der Geschlechtsname mehreren Personen angehört usw. Mehr noch als die Rufnamen wandern die Geschlechtsnamen von Ort zu Ort, und eine sorgfältige sprachliche Untersuchung wird namentlich in neueren Jahrhunderten zeigen können, wie manche Familien

da nicht bodenständig sind, wo sie uns entgegentreten. Daß *Faure* die südfranzösische Form von nordfrz. *fèvre*, lat. *faber*; daß *Loubet* das Diminutivum zu südfrz. *loup* (Wolf) ist, das im Norden *Louvet* lautet, sind offenkundige Belege dafür.

Die italienische Schriftsprache.

VII. Die Entstehung der romanischen Schriftsprachen. Als letzte ist noch die Frage nach der Entstehung der romanischen Schriftsprachen aufzuwerfen. Die Verhältnisse sind hier sehr ungleich. Hat in Italien das glänzende Dichterdreigestirn Dante, Boccaccio, Petrarca durch die Form nicht weniger als durch den Inhalt seiner Schöpfungen einem veredelten Toskanisch volles Anrecht verschafft, überall da Verwendung zu finden, wo künstlerisch-literarisches Schaffen versucht, dann überhaupt, wo schriftlicher Verkehr stattfinden sollte, so fehlten doch in dem in so und so viel voneinander unabhängige Städte und Städtchen zerfallenden Lande die Bedingungen, fehlte auch das Bedürfnis zu einer Gemeinsprache. In der Tat sehen wir denn auch, wie ungefähr gleichzeitig oder doch wenig später in den großen literarischen Zentren der Poebene der Versuch gemacht wurde, unter Beibehaltung der gemeinsamen und Unterdrückung allzu spezifischer Merkmale der einzelnen Mundarten eine überall gleichmäßige und darum überall verstandene Form sprachlichen Ausdruckes zu finden. Da kam mitten hinein die Verlatinisierung des Italienischen durch die Renaissance: die literarisch tonangebenden Kreise schrieben und dichteten Latein in Neapel wie in Ferrara, in Este wie in Florenz, in Rom wie in Bologna. Dadurch erst erwachte in diesen Kreisen das Gefühl für die Zusammengehörigkeit, das Bedürfnis eines gegenseitigen Verkehrs auf gleicher sprachlicher Grundlage, so daß, als die Kleinkinderkrankheit des Latinismus überwunden war, nun eine italienische Schriftsprache aufkam, die naturgemäß nur die der größten Dichter, also die toskanische, sein konnte, wie sie die Trecentisten geschaffen hatten.

Die französische Schriftsprache.

Anders in Frankreich. Soweit die südfranzösische Troubadourdichtung eine gleichmäßige Sprache zeigt, weist sie nach dem Nordwesten, wo die Wiege dieser Dichtung gestanden hat. In Nordfrankreich aber bewahrt zunächst jede Provinz auch in ihrer literarischen Produktion ihren Dialekt, ja man kann ohne Übertreibung sagen, daß gerade Paris vor den anderen Gegenden zurücksteht. Eine große Zahl der Epen ist in der Pikardie entstanden, die Normandie weist namentlich Reimchroniken auf, eine eigene Art der Lyrik ist wallonisch, der größte Erzähler des Mittelalters, Chrétien von Troyes, schreibt die Mundart der Champagne usw. Wenn nun trotzdem schon im 13. Jahrhundert sich die ersten Spuren davon zeigen, daß einzelne Dichter, den Dialekt ihrer Heimat verschmähend, die Sprache von Paris zu schreiben sich bemühen, wenn die Zahl solcher Dichter im 14. rasch zunimmt, so daß man schon im 15. fast nur noch das Idiom der Ile de France, genauer das der höheren Pariser Kreise als Schriftsprache antrifft, so hängt dies offenbar ausschließlich mit dem kulturellen Übergewicht zu-

sammen, das die Hauptstadt in einem infolge verschiedener Umstände von früh an in ungewöhnlichem Grade zur Zentralisation neigenden Lande gewinnen konnte. Wohl besteht noch heute zwischen der Pariser Vulgärsprache und der Redeweise der höheren Stände, die sich in der Schrift widerspiegelt, eine Verschiedenheit, und es ist anzunehmen, daß eine darauf gerichtete Untersuchung doch wohl zeigen würde, daß die westfranzösische Herkunft so vieler tonangebender Schriftsteller des 16. Jahrhunderts auch in ihrem sprachlichen Ausdrucke sich gelegentlich widerspiegelt, aber es ist ein Beweis der gewaltigen Assimilationskraft von Paris, daß trotzdem auch diese Westfranzosen der Schriftsprache einen direkt anderen Charakter aufzudrücken nicht vermochten und es auch nicht anstrebten.

Die Schriftsprache in Graubünden und Tirol.

Auf rätischem Sprachgebiete ist es zu einer Schriftsprache nicht gekommen. Die Reformation zeitigte in Graubünden ein ziemlich reiches Schrifttum, das bis heute weiterlebt, sich auch einiger nicht unbedeutender Dichter rühmen kann. Aber noch heute schreibt der Oberländer oberländisch, der Oberengadiner oberengadinisch, der Unterengadiner unterengadinisch, und gelegentliche Versuche, eine Art Einheit zu erzielen, sind völlig gescheitert: es fehlt ein politisches oder literarisches oder kulturelles Übergewicht einer Gegend über die andere. Und der Versuch Altons, für Welschtirol eine Art Schriftsprache zu schaffen, mußte auch daran scheitern, daß ein Bedürfnis danach völlig fehlte.

Die Schriftsprache in Spanien und Portugal.

Auf der Iberischen Halbinsel war die Erhebung der Mundart einer einzelnen Gegend zur Allgemeingültigkeit um so leichter möglich, weil hier die sprachlichen Verschiedenheiten besonders kleine sind (S. 452). Daß dabei das politische Zentrum maßgebend war, ist natürlich. So ist das Kastillanische zur spanischen Gemeinsprache geworden, so ist in Portugal die galizische Hofpoesie mit dem Vordringen der Macht zur portugiesischen geworden. Die eigentümliche Art und Weise, wie das Romanentum den verlorenen Boden den Mauren wieder abgewann, gestaltete hier das Problem der Schriftsprache auch wesentlich einfacher.

Die rumänische Schriftsprache

Endlich in Rumänien sind es zunächst auch die politischen Verhältnisse, die nur für die linksdanubischen Stämme jenen Grad von Kultur ermöglichten, der die Verwendung schriftlichen Sprachaustausches in weiterem Umfange bedingt, und da ist es im ganzen die Moldau, deren Fürsten schon früh ein politisches und geistiges Übergewicht gewannen. Auch hier freilich ist die Frage eine wenig interessante, da die Sprachverschiedenheiten so unbedeutend sind.

Wie innerhalb der einzelnen Schriftsprachen die verschiedenen Tendenzen wechseln: bald übertriebene Anlehnung an das Lateinische, bald Nachahmung einer der anderen Sprachen, bald übertriebener Purismus; das eine Mal eine demokratische Strömung, das andere eine aristokratische — das sind Dinge, die so eng mit den literarischen Strömungen verknüpft sind, daß sie nicht mehr als Hauptaufgaben der Sprachgeschichte, sondern als Nebenaufgaben der Literaturgeschichte zu betrachten sind.

## Literatur.

Die meisten hier besprochenen Fragen sind eingehend und mit reichen Literaturangaben behandelt in

W. Meyer-Lübke, Einführung in die romanische Sprachwissenschaft. 1901.

G. Gröber, Grundriß der romanischen Philologie I. Bd. 2. Aufl. 1904.

Die romanische Sprachwissenschaft ist begründet worden von

F. Diez, Grammatik der romanischen Sprachen 1. Aufl. 1836; 3. Aufl. 1870—73; 5. (Titel-)Aufl. 1882.

F. Diez, Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen 1. Aufl. 1856; 5. Aufl. mit Anhang von F. Scheler 1887.

Die vergleichende Grammatik sucht nach dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft darzustellen

W. Meyer-Lübke, Grammatik der romanischen Sprachen I—IV 1890—1902.

Einen ersten Versuch, das lateinische Wörterbuch aus den romanischen Sprachen zu ergänzen, macht

G. Gröber, 'Vulgärlateinische Substrate romanischer Wörter' im Archiv für lateinische Lexikographie I—VII.

S. 449. Zu den italienischen Dialekten vgl. auch G. J. Ascoli, L'Italia dialettale im Archivio Glottologico Italiano VIII 98—128.

S. 451. M. Bartoli, Das Dalmatinische (Schriften der Balkankommission Heft IV und V. Wien 1906).

S. 451. Ascoli, Saggi ladini im Arch. Glott. Ital. I und VII.

S. 452. Für die modern französischen Mundarten liefert ein unvergleichliches Material der monumentale Atlas linguistique de la France von J. Gilliéron und E. Edmont.

S. 463. K. Jireček, Das christliche Element in der topographischen Nomenklatur der Balkanländer. (Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der k. Akademie der Wissenschaften in Wien 136.)

Das Manuskript der vorliegenden Arbeit ist Anfang November 1904 abgeliefert und nicht mehr umgeändert worden.

# REGISTER.

Von Dr. Richard Böhme.

Bei mehrfach angeführten Namen und Stichworten sind die Hauptstellen durch einen Stern bezeichnet.

## A.


Abälard. 247.
»Abbesse de Jouarre« von Renan. 408.
Aberystwith, Philosophische Fakultät in. 29.
Absolutismus, Kirchlicher, staatlicher und kunstlerischer, in Frankreich. 239 ff.
Académie Française. 232.
*-aco-* und *asco*-Ortsnamen. 464.
Adam, Juliette. 351. 352.
— P. 393.
Adam, der Schöffe. 156. 165.
Adamnan, Abt von Iona. 88. 115.
Addison, Thomas. 107.
»Adelchi« Manzonis. 338.
Adhamar, Guillem. 123.
»Adolphe« von Constant. 326.
»Adone« Marinis. 194.
»Adozinda« von Garrett. 347.
Adrian und Ipotis. 120.
Aed, König von Leinster. 50. 81. 94.
Aeneas, Sage von. 149.
Aeneis, Irische Prosaübersetzung der. 80 85.
Äsop, Walisischer. 121.
— in der französischen Literatur. 153.
Afrancesados. 285 f.
»Aglavaine et Sélysette« von Macterlinck. 407.
Agnes von Poitiers. 152. 154.
Aguilera, Ventura Ruiz. 423.
Aidan, König von Dalriada. 115.
Ailbe. 90.
»Ailill Angubas Siechbett«. 68.
Airbertach mac Cosse-dobrāin. 90. 92.
»Aires murcianos« Medinas. 423.
*ais side.* 83
Akademie, Florentiner. 179.
— — s. auch Crusca.
—, Neapeler 180. 182.
—, Königliche portugiesische. 283.
—, Königliche spanische. 283.
—, Spanische Meistersinger-. 206.
Alan mac Ruaraidh. 101.
Alarcón, Pedro Antonio de. 237. 428.
Alas, L. 421.
*Alba.* 144.
Albaner. 98.
Albanesisch. 453.
Albanien. 24. 102.
Alberti, Leon Battista. 180. 181.
Albigenser. 141. 157.
»Albin and the daughter of May«. 99.
*Alcalá* 465.
»Alcalde von Zalamea, Der« Calderóns. 219.
*Alcántara.* 465.
Alcluith. 24.
Alcuin. 89.
Aldhelm. 6.
Alecsandri, Vasile. 431. *432. 433.
Alembert, Jean d'. 259.
Aleman, Mateo. 210.
Alexander der Große. 16. 35. 36. 62. 85. 115.
Alexanderroman. 292.
Alexandriner. 201. 227.
Alfieri, Graf Vittorio. *277. 281. 293. 333.
Alfonso, der Sarazenenbesieger. 200. 202.
Alfons X von Spanien, der Gelehrte. 201.
Algaroti, Graf Francesco. 279.
Alienor von Poitiers. 149. 150. 154.
Alix von Blois 150.
Allagamh na Senōrach s. Unterhaltung der Alten.
»Allemagne, De l'« von Fr. von Staël. 298. *299 334
Almhain, Burg. 102.
Alphabet, Lateinisches. Seine Annahme in Rumänien 293.
»Alphabete«, Irische. 89.
Altirisch. 11. 40.
—, Einfluß des Christentums auf das. 89.
Altkeltisch *35 ff 43
Altlateinisch, Verhältnis des, zum Romanischen 455.

Alton. 469.
»Amadis«. 151. 188. 202. 209. 210. 222. 228.
»Amantes de Teruel« von Hartzenbusch. 345.
Ambicatus. 34.
Amicis, Edmondo de. 411.
Amiel, Henri-Frédéric. 357. *375. 381.
»Aminta« Tassos. 190. 192.
Amis und Amiles. 121.
Ammianus Marcellinus. 50. 55.
»Ammonitori, Gli« von Cena. 415.
»Amorosa Visione« Boccaccios. 177.
»Amphitryon« Molières. 244.
Amra Conroi m. Dairi. 46.
Amyot, Jacques. 222. 224. 232.
Anachoret, Der, von Llandewivrewi. 114.
Anamitofranzösisch. 449.
Ancey. 404.
»Andacht zum Kreuze« Calderóns. 220.
Anegray. 5.
Aneurin. 52. 114. 115. 119.
Angeln. 12. 18. 24. 49. 52. 53. 60. 139.
Anglonormannen. 20. 53.
Anglesea. 47.
Anluan. 65.
Annalen der vier Meister. 51. 86.
— Tigernachs. 85.
— von Boyle, Clonmacnois, Innisfallen, Ulster. 86.
Annales de Bretagne. 136.
Annunzio, Gabriele d'. 414. 418. 419.
*ano*-Ortsnamen. 463.
Anthologien, Schottisch-gälische. 103.
Antoine, Direktor des Théâtre libre. 404.
»Antologia«, Florentiner. 334. 335. 339.
»Antony« von Dumas. 328.
Apollonius. 149.
»Apolls Lorbeerkranz« Lopes de Vega. 216.
»Apostelgeschichte« von Arnoul Gréban. 166.
Apuleius. 150.
Araber. 141. 142.
Arabische Wörter im romanischen Wortschatz. 460.
Aragon, Königreich von. 142.
Aranda. 282.
»Araucana« Ercillas. 206.
Araujo, Manoel de. 422.
»Arcadia« Sannazaros. 182. 191. 209.
Arcadia, Akademie der. 275. 279. 280.
—, Portugiesische. 284.
— Ultramarina. 284.
Archaiology, Myvyrian. 114.
*ardfili*. 57.
Aremorica. 12. 40. 132. 139.
Aretino, Pietro. 188. 189. *191. 238.
Argenson, Antoine René de Voyer-. 259.
Argyll. 19.
—, Gräfin Isabel von. 99.
Ariosto, Lodovico. 183. 189. 192. 198. 206. 210. 211. 215. 220. 229. 248.
Aristoteles. 187. 189. 193. 196. 197. 235. 276.
»Arlésienne« Daudets. 403.
Armagh, Buch von. 79.
—, Kloster. 4.
»Arnaldo da Brescia« Niccolinis. 340.
Arnault. 287.
Arnold, Matthew. 77.
Aromunisch. 453.
*arrane*. 110.
Arras. 156. 165.
Arrianus. 35.
»Art poétique« Boileaus. 241.
— — Verlaines. 377.
Arte mayor. 200.
»Arte nueva« Lopes de Vega. 216.
Arthur, Fürst. 115.
Arthursage. *12. 45. 46. 60. 63. 85. 117. 118. 119. 150.
»Arthurs Eberjagd«. 59. 62.
Artikel in den romanischen Sprachen. 450.
Ascoli, Graziadio Isaia. 336.
Astronomie, Altirische. 92.
»Ateneo« von Madrid. 344.
Athenaeus. 50.
Aubanel, Théodore. 379. 381.
Auber, Daniel François Esprit. 303.
Aubignac, Abbé d'. 237.
Aucassin und Nicolette. 149.
Auferstehungsspiel, Erstes französisches. 164.
Aufklärung in Frankreich. 252 ff.
Augier, Emile. *400. 406. 417. 424.
*Augusta* und Zusammensetzungen als Ortsnamen. 463.
Augustinus. 139. 175. 230.
Augustinus' Soliloquia. 80.
Augustus. 17.
Auto. 213. 214.
— sacramental. 285.
»Autre danger, L'« von Donnay. 330.
Auvergne, Peire von. 155.
»Avare« Molières. 244.
»Avariés, Les« von Brieux. 406.
»Avenir de la science« von Renan. 307. 351. 358.
»Aventurière, L'« Augiers. 401.
»Aveugles, Les« von Maeterlinck. 407.
Avicenna. 92.
Avignon. 161.
Ayala, López de. 201. 424.
Azeglio, Massimo Taparelli Marchese d'. 339.
Azevedo. 207.
»Aziyadé« von Loti. 397.

## B.

Bacon, Francis. 256.
Baïf. 226.

*Baile in Scail.* 87.
Balkanhalbinsel, Bevölkerung der. 139.
Balladen, Bretonische. 134 f.
—, Französische. 160.
—, Irische. 63. 82.
—, Mannische. 111.
—, Ossianische. *101. 108. 111.
—, Schottische Volks-. 100.
Ballata. 168. 169. 182.
Ballett. 245.
Balzac, Honoré de. 232. 234. 307. 314. 321. *324. 336. 382. 384. 387. 392. 397. 400. 426.
Bangor, Kloster. 4. 5.
—, Philosophische Fakultät in. 29.
Banville, Théodore de. 315. *370. 377.
Barante, Prosper. 302.
Barbara, Mysterium der heiligen. 133.
Barbaren. 139. 140.
Barbier, Henry. *320. 423.
»Barbier von Sevilla« Beaumarchais'. 270.
Barbour. 41.
Barcelona, Grafschaft von. 142.
bard teulu. 51.
— kadeyryauc. 51. 52. 54.
Barden. 35. 46. 47. *49. 58. 59. 60. 80. 93. 98. 99.
—, Schottische. 103 ff.
—, Walisische. 114. 115. *119. 121.
Bardenliteratur, Gälische. 26. 81. 94.
»Bardenschule, Die«. 54.
Baretti, Giuseppe Marc. Ant. *280. 284.
Barlaam und Josaphat. 292.
»Barraca, La« von Ibáñez. 429.
Barrili, Antonio Giulio. 415.
Barrow. 110.
Bartholomäusnacht. 229.
Barz. 55.
Basarabescu. 432.
Basilius. 4.
Batteux, Charles Le. 255.
Baudelaire, Charles. 319. 357. *373. 408.
Baudouin de Guines. 144.
Baxter, Richard. 109.
Bayle, Pierre. 250. 252. 283.
Bazard, Saint-Amand. 306.
*Bazouches.* 404.
Beatrice Dantes. 171. 172. 173.
Beatrix von Burgund. 150. 152.
Beaumarchais, P. Aug. Caron de. 269. *270. 285.
Beccaria, Cesare Marchese di Bonesana. 274.
Becker, Nikolaus. 304.
Becket, Thomas. 151.
Becque, Henri. *403. 406.
Bécquer, Gustavo Adolfo. 422.
Beda. 44. 80. 85. 115.
Beethoven, Ludwig van. 310.
»Belgique, La jeune«. 379.
»Belle dame sans merci«. 161.
»Belle Hélène« von Offenbach. 400.
Belleau. 227.
Belli, Giuseppe Gioachino. 342. 454.
»bellum Miathorum«. 115.
Bembo, Pietro. *186. 188. 191.
Benavente, J. 218. 286. 426.
Benoît aus der Touraine. 149. 151.
Benserade. 400.
Beowulf. 63.
Béranger, Pierre-Jean de. 301. 308. *315.
Berchet, Giovanni. 332. *334.
»Berenice« Racines. 242.
*Bergamum.* 463.
Bergerac s. Cyrano de B.
Bernard, Claude. 352.
Bernardo del Carpio. 200. 206.
Bernart von Ventadour. 154. 155. 156.
Berni, Francesco. 191. 235.
Bernicia. 24.
Bersezio, Vittorio. 416.
Berthelot, Marcellin Pierre Eugène. 353.
Bertòla. 281.
Bertolazzi, Carlo. 416.
Bertrand de Bar. 147.
Beuno, Leben des. 120.
Beyle, Henri (Stendhal). 298. 302. 321. *326. 349. 356. 395.
Bibel, Kymrische. *29. 42. 128.
Bibelübersetzung, Bretonische. 136.
—, Irisch-gälische. 40.
—, Manx-gälische. 41. 110.
—, Schottisch-gälische. 109.
Bibelkommentare, Irische. 89.
»Bienfaiteurs, Les« von Brieux. 406.
»Birlinn Clainn Ranald« Macdonalds. 106.
Bituitus, König der Arverner. 50.
Bleddin ab Cynvyn. 116.
Bledhericus Fabulator. 59.
Bobbio, Kloster. 6.
—, Klosterbibliothek von. 9. 10.
*Bobo.* 213. 217.
Boccaccio, Giovanni. 123. 162. 172. 174. 175. *176. 178. 179. 180. 182. 184. 186. 188. 248. 468.
Boccalini. 197.
Bodel, Jean. *156. 165.
Bodin, Jean. 224.
Bodmer, Johann Jakob. 254. 256. 276.
Böhl de Faber, Johann Nicolaus. 343. 344. 427.
Börne, Ludwig. 304.
Boethius. 80. 171.
Boileau, Nicolas. 230. 233. *241. 243. 246. 248. 250. 251. 267. 276. 285. 287. 297. 312. 313. 344. 383.
Bojardo, Mateo Maria Graf von Scandiano. *183. 184. 210. 211.

Bolintineanu, Dimitrie. 432.
Bologna. 170.
»Bom-senso e bom-gosto«. 421.
Bonifatius. 7.
Bonifaz VIII., Papst. 171. 172.
*Bononia*. 462.
Borgia, Cesare. 185.
—, Lucrezia. 184. 186.
Born, Bertran von. 155.
Borneil, Giraut von. 155.
*Bōroma*. 86.
Boscán, Juan. 204.
»Bosporusblumen« von Bolintineanu. 433.
Bossuet, Jean-Bénigne. 172. *239. 242. 250. 257. 284. 304. 361. 383.
Bosworth, Schlacht bei. 53.
Boucher, François. 252.
Bouchor, Maurice. 409.
Boudica. 47. 52.
Bouhours, Dominique. 251.
»Boule de suif« Maupassants. 390.
Bourdaloue, Louis. 240.
*-bourg* in Ortsnamen. 464.
»Bourgeois gentilhomme« Molières. 244.
Bourget, Paul. 353. *357. 393. *395. 398. 399. 414.
Boursault, Edme. 245.
Bovon de Hanstone. 63. 85. 121. 147.
Bracco, Roberto. 417.
Braga, Th. 420. 422.
Brans Meerfahrt. 95.
Branwen, Tochter des Llyr. 62. 117. 118.
»Brasilianas« von Porto Alegre. 348.
Brasilien, Literatur von. 284. 348.
*brawdwr*. 58.
Bregenz. 5.
Brehon Laws. 87.
Breitinger, Johann Jacob. 276.
Breiz. 13. 19. 134.
Brendans Meerfahrt. 90.
Brennus. 17.
Bretagne. 3. 12. 19. *30. 40. 42. 45. 47. 54. 55. 60. 64. 70. *132. 448.
Bretón de los Herreros, Manuel. *346. 400.
Bretonen. *11. 19. 31. 33. 34. 40. 70. 71. 72.
Bretonisch. 31. 41. 42. 132.
—, Dialekte des. 42.
brezoneka. 19. 40
Brian von Boroma. 86.
Brief in der französischen Literatur. 234.
»Briefe, Die gelehrten« Feijóos. 283.
Brieuc, St, Diözese. 31. 134. 448.
Brieux, Eugène. 406.
briga. 36.
Brighella. 190.
Brigitta, Die heilige. 91.
»Brises d'Orient« von Bolintineanu. 432.
Britannien, Briten. 3. 4. 12. 17. 18. 24. 28. 30. 43. 47. 52. 58. 60. 86. 139. 141. 448.
*brithem*. 57. 87. 88.
Brizeux, Auguste. 136. 320.
Brunetière, Ferdinand. 353. *361. 365. 368. 370. 384. 389. 439.
Brunetto Latini s. Latini.
Bruno, Giordano. 196.
Brut, Roman de. 63.
— (Historia Bruti). 120.
— Tysilio. 120.
Buch des Anachoreten von Llandewivrewi. 114.
— Aneurins. 114.
—, Das schwarze, von Carmarthen. 114. 115.
—, —, von Chirk. 116.
—, Das rote, von Hergest. 114. 117. 121. 125.
— der bunten Kuh. 82.
— von Leinster. 82.
—, Rotes und Schwarzes, der Macvurichs. 98.
»— der Rechte«, Irisches. 88.
—, Das weiße, des Rhydderch. 114. 117.
— Taliessins. 114.
»— des Teilo«. 120.
Buchanan, Dugald. 109.
Buckle, Thomas. 354.
Büchner, Ludwig. 352.
Bürger, Gottfried August. 100. 300. 303. 334. 339.
Buffon, George-Louis Leclerc comte de. 259.
Buhez mabden. 133.
Bulgarisch. 453.
Buloz, François. 311.
Bunyan, John. 109.
Burckhardt, Jakob. 329.
»Burgraves« von V. Hugo. 329.
Burgunder. 141.
Burke. 21.
Burleske, Italienische. 191.
Butti, Enrico Annibale. 417.
Byron, Lord George Gordon Noel. 266. 298. 300. 302. 315. 316. 319. 335. 339. 341. 347. 348.
Byzanz. 17. 142. 149.

## C.

Caballero, Fernan. *427. 429. 430.
Cabestaing, Guillem von. 155.
Cadalso, Don José de. 283. 287.
Cadec, J. 133.
Caderas, Gian Frederic. 434.
Cadiou. 55.
Cadwaladr. 53.
Cadwallon. 52.
Caesar, C. Iulius. 17. 46. 47. 52. 58. 84. 92.

»Cäsar« Scudérys. 235.
»Caffè«. 275.
Cailte. 102.
Cáin Adamnáin. 88.
— Domnaig. 88
»Ça ira« (franz. Volkslied). 271.
— Carduccis. 411.
Calas, Jean. 256.
Calderón de la Barca, Don Pedro. *219. 284. 285. 343. 346. 420.
—, Don Serafin Estébanez (El Solitario). 346.
Caledvwlch, Arthurs Schwert. 118.
Calepio. 270.
Calisto und Melibea. 214.
»Calomnie, La« von Scribe. 331.
Calum-Cille s. Columba
Calvin, Johannes. 98. *222.
»Camaraderie, La« von Scribe. 331.
Cameron, Al. 101.
Camlan, Schlacht von. 115.
Camões, Luis de. 204. *200. 207.
»Camões« von Garrett. 347.
Campbell, J. F. 101. 108.
Campoamor, Don Ramón de. 422 f.
Campomanes, Pedro Rodriguez Graf von. 282.
Cancioneiros, Portugiesische. 202. 203.
»Cancionero general«. 202.
Canova, Antonio. 281.
Cantar de gesta. 200 f.
Cantù, Cesare. 410.
»Canzoni« Leopardis. 341.
»Canzoniere« Petrarcas. 174 *176.
Caoch O'Cluain. 101.
Caporali, Cesare. 191. 235.
Capponi, Gino. 339.
»Caprices de Marianne« von A. de Musset. 331.
Caracalla 138.
»Caractères« La Bruyères. 240.
Caradog von Llangarvan. 120.
Caragiale, Ioan Luca. 432. 434.
Caratnia 88.
Cardiff, Philosophische Fakultät in. 29.
—, Nationalfest in. 71.
Carducci, Giosuè. 334. *411. 414. 419.
Carew, R. 131.
Cariteo (Benedetto Gareth). 182.
Carlisle. 24.
»Carlos II.« von Zárate. 346.
Carlyle, Thomas. 254. 354. 370.
»Carmagnola, Der Graf« Manzonis. 338.
»Carmen« Mérimées. 323.
Carmichael, Al. 108.
Carnarvon, Nationalfest in. 71
Carols in Manx. 110.
Carpre, Sohn Cormacs mac Airt. 93.
Carswell, John. 98. 101.
Cartigny, Jean de. 127.
Castelar, Emilio. 420.
Castelnuovo, Enrico. 415
Castelvetro 187.
»Castelvines y Monteses« Lopes de Vega. 217.
Castiglione, Graf Baldassare. *186. 208 226.
Castillejo, Cristobal del 204.
Castro, Guillen de. *219. 220.
»Catedral, La« von Ibáñez. 429.
Caterina da Siena. 208.
Cathal Oc mac Magnusa 86.
Catharina, Vita der heiligen. 120 (walis.) 133 (breton.).
Cathbad. 68. 84.
Catholicon des Jehan Lagadeuc. 133.
Catoc, Der weise. 127.
Catos Distichen. 115.
Catraeth. 115.
Catullus, C. Valerius. 183.
»Cavalier d'industria« von Martini. 417.
»Cavalleria rusticana« Vergas. 416.
Cavallotti, Felice 413.
Cavour, Graf Camillo Benso di. 410.
Céard. 404.
»Celestina« von Rojas. 214.
Cellachán von Cashel. 86.
Cellini, Benvenuto. 186.
Celtic Magazine. 109.
Cena, G. 415.
Cerball, König von Leinster. 94.
Cermna 88.
Cervantes, Miguel de. 202. 205. *210. 235. 283. 437.
Cesarotti, Melchiorre. 281 287. 336.
Cét mac Matach. 65.
Chamfort, Nicolas Sébastien. 271.
»Champion des dames« von Martin le Franc 161.
Champsaur 375.
»Chandelier« von A. de Musset. 331.
Chanson. 144.
— de geste. *145. 151. 160.
Chansons d'histoire. 143.
»— des rues et des bois« V. Hugos. 317.
»Chant du départ« von J. Chénier und Méhul. 271.
Chapelain, Jean. 232. 250.
Chardin, Jean Siméon. 264.
»Charlotte Corday« Ponsards. 329
Charron, Pierre. 225
Chartier, Alain. *161. 162. 439.
»Chartreuse, La, de Parme« Stendhals. 326.
Chateaubriand, François-René vicomte de. 266. *296. 300. 301 308. 312. 315 316. 333 337 344. 349. 361.
*Châteaudun*. 464.
Châtelaine von Vergy. 149
»Châtiments« V. Hugos. 317.

»Chatterton« von A. de Vigny. 328.
Chaucer, Geoffrey. 177.
Chênedollé, Charles Lioult de. 299. 302.
Chénier, André. 265. 312. 316. 319. 333. 371. 372.
—, Joseph. 271.
Cherbuliez, Victor. 393.
Chester. 18.
Chiabrera, Gabriello. 195. 197.
»Chouans, Les« von Balzac. 325.
Chrestien von Troyes. 15. 60. 63. 117. *150. 156. 159. 468.
Christentum, seine Einführung in Irland. 4. 49. 88.
—, sein Einfluß auf Orts-, bzw. Personennamen. 463. 466.
Christian, Th. 111.
Christine von Pisan. 161. 162.
Chroniken, Rumänische. 292.
—, Spanische. 201.
»Chronique du règne de Charles IX.« Mérimées. 322.
Chrotta Britannica. 50.
Cicero, M. Tullius. 10. 80. 175. 178. 186. 193.
Cid Campeador. 201. 204. 219. 220. 236.
—, Erster Druck des Cantar vom. 283.
Cimabue, Ceanni. 170.
Cimbāed von Ulster. 85.
»Cinna« Corneilles. 236.
»Cinq-Mars« von A. de Vigny. 322. 328.
»Cité antique, La« von Fustel de Coulanges. *367. 368.
»Città morta« d'Annunzios. 418.
Civitas Dei. 140. 141.
claidheamh Soluis, An. 34.
Clanverfassung, Schottische. 103. 105.
Clarin = L. Alas.
Clark. 102.
Claudius, Kaiser. 47.
—, Bischof von Turin. 4. 7.
Clavijo, José. 285.
Clemens der Ire. *6. 11.
»Clemenza di Tito« Metastasios. 277.
Cleomades. 149.
cler, clerddyn, clerwr. 52.
Clonmacnois, Kloster. 4. 85.
Clontarf, Schlacht von. 86. 94.
Codex Demetianus, Gwentianus, Venedotianus. 116.
Coelbren y beirdd. 125.
*Coimbra.* 464.
Coimbra, Schule von. 421.
Coinneach Odhar. 108.
Colgu von Clonmacnois. 89.
Colinde, Rumänische. 291.
Collège de France. 221.
Colletet. 233.
Colman. 6.
»Colomba« Mérimées. 323.
Colonna, Vittoria. 188.
Columba, Der heilige. 91. 108. 116.
Columban. 5. 6. 11. 19.
»Come le foglie« Giacosas. 417.
Comedia, Spanische. *216. 220. 285.
»Comédie humaine« von Balzac. 325 f.
»Comédie nouvelle«. 406.
Comgall. 90.
Commedia dell'arte. 190. 228. 278.
»— divina« Dantes. 171. *172. 187.
Commines, Philippe de. 161.
Compagni, Dino. 170.
Companhia von Toulouse. 157.
Comte, Auguste. *306. 351. 369.
Conall Cernach. 65. 69. 84.
Conan. 102.
Conceptismo. 205. 208. 422.
Conchobar. 35. 65. 68. 84. 101. 118.
»Conciliatore«. 334.
Condorcet, Nicolas Caritat, marquis de. 253. 271. 353.
»Confessions« Rousseaus. 261.
*Confluentes.* 463.
Confrérie de la Passion, Pariser. 165.
»Conjuracion de Venecia« von Martínez. 345.
Conn der Hundertschlachtige. 87.
Connacht. 84.
Connaught. 20.
Connradh na Gaedhilge. 23.
Constant, Benjamin. 326.
Constanza von Aragonien. 169.
»Consuelo« von Ayala. 424.
»Contemplations« V. Hugos. 317.
»Contemporains, Les« von Lemaître. 364.
Contes dévots. 151.
— de Fées. 248.
Conti. 276.
»Contrat social« Rousseaus. 261. 262.
»Convivio« Dantes. 171.
»Convorbiri literare«. 433.
Coppée, François. 315.
»Corbaccio« Boccaccios. 177.
»Corbeaux« von H. Becque. 403.
»Corinne« von Fr. von Staël. 298.
Cormac mac Airt. 84. 93. 102.
— — Cuilennāin. 91. 92.
—, Lexikograph. 104
Corneille, Pierre. 219. 220. *236. 237. 241. 242. 243. 278. 329. 354.
Cornouaille, Diözese. 448.
—, Literaturdialekt von. 42.
Cornwall. 12 19. *30. 40. 45. 47. *131.
Cortés, Donoso. 419.
»Cortigiano« Castigliones. *186. 208. 226.
Cosbuc, G. 431. *434. 435.
Cossa, Pietro. 417.
Courbet, Gustave. 382. 387.

Courier, Paul-Louis. *305. 343.
»Course du flambeau« von Hervieu. 406.
Courteline. 405.
Cousin, Victor. 303. *306. 313.
»Crainquebille« von A. France. 405.
»Creacion del Mundo« Azevedos. 207.
Crescimbeni, Giovanni Mario de. 275.
Crespi. 416.
»Critique scientifique« Hennequins. 356.
Croce, Benedetto. 410.
Cromwell, Oliver. 20. 32. 159.
»—« von V. Hugo. 311. 312. 313. 335.
»Crónica general« Alfons' X. 201. 202. 204.
Crusca, Akademie der. 187. 194. 275. 281. 334. 336.
Cruz, Juan de la. 207.
—, Ramón de la. *286. 287.
Cuairtear nan gleann. 109.
Cuchulinn. 69. 84. 93. 101. 118.
Cuchulinnsage. 45. 46. 62. 63. 64. 66. 68. 73. 84
Cueva, Juan de la. 215.
Culloden, Schlacht bei. 26. 104. 105.
Culteranismo. *205. 207. 233.
Cumberland. 45.
Cunedda, Fürst. 115.
Curel, François de. 406. *407.
Cúróí mac Dáire. 46. 115.
Cuvier, Georges. 306.
*cyfarwyd*. 60.
Cynddelw. *119. 123.
Cynfeirdd. 52.
Cynwal, William. 124.
Cyrano de Bergerac. 230. 234.
»Cyrano de Bergerac« von Rostand. *408. 426.
Cyvnerth. 116.
Cyvrinach beirdd ynys Prydain. 125.

## D.

Dacien. 138. 139. 448.
Dänen. 20. 118.
Dafydd Llwyd. 53.
Dakorumänisch. 453.
Dall, Ailean. 107.
Dallān mac Mōre. 94.
Dalmatien, Sprachverschiebungen in. 448.
Dalmatinisch. 451.
»Dame aux camélias« Dumas'. 401.
»Dàna Oisein«. 100.
Dancourt (Florent Carton). 245.
Daniel, Arnaut. 155.
»Daniele Cortis« von Fogazzaro. 415.
Dante Alighieri. 118. 127. 156. 159. 162. 168. 169. *171. 177. 178. 181. 184. 187. 194. 198. 203. 223. 232. 253. 256. 263. 279. 280. 298. 332. 333. 336. 343. 418. 437. 439. 468.
Dares Phrygius. 67. 120.
Darwin, Charles. 351. 361. 362. 368.
Daudet, Alphonse. *394. 399. 403.
Daurat. 226. 227.
David, Leben des heiligen. 120.
—, Jacques Louis. 264.
Davies, John. 128.
—, R. 128.
Davydd Benvras. 119.
— Ddu. 125.
— ab Edmund. 124. 125.
—, Edward. 125.
— ab Gwilym. 121 f.
— Nanmor. 124.
Dazien s. Dacien.
Dean's Book. *99. 101. 108.
Décadents. 374. 375.
»Decameron« Boccaccios. 177 f.
Deer, Kloster. 98.
»Défense et illustration de la langue française«. 226.
Degerando. 299.
Deirdre. 98. 101. 118.
Delacroix, Ferdinand-Victor-Eugène. 303.
Deledda, Grazia. 415.
Delille, Jacques. 265. 279.
Delphi. 17
»Delphine« von Fr. von Staël. 298.
»Demi-monde, Le« von Dumas. 402.
»Demoiselles, Les, de St.-Cyr« Dumas'. 327.
Densusianu, O. 433.
Depping. 343.
Dertgira nauscha. 290.
Desbordes-Valmore, Marceline. 320.
Descartes, René. 196. *230. 233. 250. 252.
Deschamps, Emile. 320.
—, Eustache. 160.
Desmarais. 285.
Dēssi. Geschichte des Clans der. 86.
»Deşte-aptă-te, Romîne!« von Mureşianu. 430.
Destouches, Philippe Néricault. 245. 268.
Deus, Joao de. 421.
Deutsche Literatur, ihr Einfluß auf die französische. 264. 303 f. 368.
—, — auf Italien. 281.
»Deutschland, Über« s. »Allemagne, De l'«.
»—, Das junge«. 304.
Devonshire. 19. 30.
Dialektdichtung, Italienische, im 19. Jahrhundert. 342. 416.
Dialekte des Altkeltischen. 39
— des Inselkeltischen. 42.
— Frankreichs. 452.
— der iberischen Halbinsel. 452
»Diálogo de la lengua« von J. de Valdés 207.
»Diana, Die sieben Bücher von der« Montemayors. *209. 228.

Diancēcht. 80.
»Diario de los Literatos de España«. 283.
Dichten, Das dunkle. 155.
Dickens, Charles. 356. 369. 395.
Dictys Cretensis. 67.
Dicuil, der Ire. 7. 89.
Diderot, Denis. 252. 254. 255. *258. 259. 264. 266. 269. 278. 285. 352.
Dido. 229.
»—« Scudérys. 236.
Dierx, Léon. 373.
Diez, Friedrich. 447.
Dind-senchas. 83.
Diniz, Julio. 428.
— von Portugal. 202.
Dinoot. 44.
Diodor. 50. 55.
Dionysius Areopagita. 8.
Dioscorides 92.
»Diritti dell'anima« Giacosas. 417.
»Disciple, Le« von Bourget. 396.
Disciplina clericalis. 200.
»Discorsi« Tassos. 193. 194.
»Discours de combat« Brunetières. 362.
»Dix ans de la vie d'une femme« von Scribe. 331.
Doctrinal ar Christienian. 133.
Doină, Rumänisches. 291.
Dol, Diözese. 31. 448.
»Doloras« Campoamors. 422.
Domhnall Gorm. 104.
»Dominique« von Fromentin. 393.
Domnach Mōr ō Dālaig. 91.
Domnall mac Muirchertaig. 57.
»Don Álvaro« von Saavedra. 345.
Donati, Gemma. 171.
Donaukelten, Bündnis der, mit Alexander dem Großen. 35.
Don Juan. 219.
»Don Juan Tenorio« Zorrillas. 349.
»Donna Branca« von Garrett. 347. 349.
»Donna gentile e pietosa«. 172.
»Doña Perfecta« von Galdós. 426.
Donnay, Maurice. 330. *406.
Donn Christian, William. 111.
Donnchadh Bàn nan òran. 106.
»Don Quijote«. 151 235.
— Cervantes'. 210. *211. 228.
Doon de Mayence. 147.
Dosparth Caervyrddin. 125.
— Edeyrn. 125.
— Morganwg. 125.
Dostojewski, Fedor. 369. 394. 414.
»Drama nuevo« von Tamayo y Baus. 424.
drame symbolique. 407.
»Drames philosophiques« von Renan. 408.
»Dreispitz« Alarcóns. 428.
Drucke, Schottisch-gälische. 103.
Druiden. 35. 46. *47. 58. 83.
»Duanaire Fhinn«. 101.
Dubartas, Guillaume de Salluste. 193. 207. 228.
Du Bellay, Joachim. 226. 227. 251. 264. 372.
Dublin. 24. 34. 71. 72. 86.
Dubos. 255.
Dulaurens de la Barre. 136.
Dumas Fils, Alexandre. 330. *400. 417. 424.
Dumas Père, Alexandre. 247. *323. *327. 345. 349. 370.
Duncan Macrae von Inverinate. 103.
Dungal. 4. *7. 9.
Dunlethglaisse, Gehölz von. 5.
dūnon 36.
Dupont, Pierre. 320.
Durán, Agustin. 343. 344.
Dyvnwal ab Moelmud. 116.

## E.

Eadmund von England. 24.
Ebel, Hermann. 74.
Echegaray, José. 425.
*Echtra.* 83.
»Economie politique« Montchrétiens. 225.
»Ecole du bon-sens«. 330.
Edeyrn der Goldzungige. 125.
Eduard I. 116.
Eduard III. 124.
»Education sentimentale« von Flaubert. 383.
Edwards, Thomas. 126.
»Eglise scientifique«. 353.
*egnat.* 58
Eid, Keltischer. 35. 36.
Eide, Französische, der Söhne Ludwigs des Frommen. 142.
Eigennamen s. Personennamen.
Einheiten, Streit um die, auf der französischen Bühne. 235. 249
Einsiedlerlieder, Irische. 92.
Einzelepisoden der keltischen Prosaerzählungen. 65.
Eisteddfod. 53. 71.
»Eisteddvod dadeni«. 121.
Ekkehart von St. Gallen. 9.
Eklektizismus. *306. 356.
»Elegie der Aigennach« Macdonalds. 105.
Elegien der schottischen Barden. 104.
Elidr Sais. 119.
Eliot, George. 324. 369.
Elisabeth von England. 20. 29. 51. 53. 87.
»Elliant, Pest von«. 135.
»Eloquentia, De vulgari« Dantes. 172. 187.
Emain Macha. 84.
»Emaux et Camées« von Th. Gautier. 320.
»Emile« Rousseaus. 201. 262.

Eminescu, Michail. 431. *433.
Empis, Adolphe. 330.
»Empreinte, L'« von Estaunié. 397.
Encina, Juan de la. 213. 214.
»Encyclopédie« Diderots. 258. *259.
Enfantin, Prosper. 306.
England 142. 147. 159.
—, Einfluß von, auf die französische Literatur. 368.
—, Eindringen der romanischen Sprache in. 449
Ennius, Louis. 134.
»Ensayo sobre el catolicismo« Cortés'. 419.
*Entremeses.* 214.
Enzo der Hohenstaufe. 169.
Eo oder Hi, Insel. 19. 25. 108.
Epik, Altirische. 82 ff.
—, Französische. 228. 246. 265.
—, Italienische. 172. 182. 183. 188. 192. 194.
—, Keltische. 61 ff.
—, Spanische. 204. 206.
Epikur. 179.
»Episodios nacionales« von Galdós. 426.
»Epoque, Une« von Margueritte. 393.
Erbauungsschriften, Altirische. 80.
Ercilla, Alonso de. 206.
Ercole I. von Este. 183.
Erec. 13.
»Ermitage, L'«. 370. 378.
»Erse«. 40.
»Eruditos à la violeta« Cadalsos. 283.
»Escenas andaluzas« und »matritenses«. 346.
Escobar, Antonio. 207.
Espagnolle, Abbé. 447.
»Españoles célebres« Quintanas. 343.
»Esprit, De l'« Helvetius'. 259.
»— des lois« Montesquieus. 259.
Espronceda, José. *346. 349.
»Essai sur l'indifférence« von Lamennais. 361.
»— sur l'inégalité des races humaines« von Gobineau. 366.
»— sur les moeurs et l'esprit des nations« Voltaires 257.
»Essais« Montaignes. 224.
»— d'un jeune Barde« von Nodier. 302.
»— de psychologie contemporaine« Bourgets. 357.
Estaunié. 397.
Estienne, H. 227.
»Estrella von Sevilla« Lopes de Vega. 217.
»Etape, L'« Bourgets. 396.
Etrusker. 35.
»Etudes de la nature« St. Pierres. 263.
euhages. 55.
Euripides. 188. 229. 301.
»Euryalus und Lucretia, Geschichte vom Liebespaar« von Pius II. 179.
Eustache le Moine. 151.
Eutychius. 80.
Evangeliarium, Lateinisches, des 9. Jahrhunderts. 98.
»Evangéliste« von Daudet 395.
»Evangiles, Les quatre« Zolas. 389.
Evans, Evan = Ieuan Brydydd Hir. 114.
—, Silvan. 128.
— Theoph. 127.
»Evasion, L'« von Brieux 406.
»Evolution de la critique depuis la renaissance« von Brunetière. 362.

## F.

Fabel, Französische. 160. 247.
—, Spanische. 286.
Fabliau. 152. 162. 247.
Fabre, Ferdinand. 392.
Faguet, Emile. 364.
Fāinne an lae. 34.
*fáith.* 56.
»Fantasio« von A de Musset. 331.
Farce. 166. 167. 235.
Farina, Salvatore. 415.
Faro-Lied 143.
Farsa. 189. 213. 214.
»Fatalità« Ada Negris. 413.
Fauchet, Claude 221.
Fauriel, Claude Charles. 302. 335. *338.
Favart, Charles Simon. 269.
Fear tathaich nam Beann. 109.
Feensage, Irische. 83.
Feijóo. *283. 287.
Felibre. 379.
*félire.* 90.
»Femmes savantes« Molières. 244. 245.
Fénelon, François de Salignac de Lamothe-. 239. *240 249. 250. 252. 284.
Fenius der Alte. 83.
Ferdinand von Aragon. 199.
— I. von Neapel. 182.
— VII. von Spanien. 344.
Fergus. 102. 118.
Ferloga. 65.
»Ferment, Le« von Estaunié. 397.
Fernaig-Handschrift. 103.
Ferrara. 179 183.
Ferrari, Paolo. 417.
Ferreira, Jorge. 215.
»Fest des Bricriu«. 66. 67. 69.
Feuillet, Octave. 392.
Fiabe 278. 279.
Fiametta. 177. 179.
*fiann.* 84. 102. 104. 108. 111.
Fichte, Johann Gottlieb. 263. 299.
Ficino, Marsiglio. 179.
Fielding, John. 213.

Fierabras. 85.
»Figaros Hochzeit oder der tolle Tag« Beaumarchais'. 270.
»Figlia di Jorio« d'Annunzios. 418.
Figueira, Guillem. 155.
*Fili.* 50. 56. *57. 61. 82. 87. 88. 93.
»Filocolo« Boccaccios. 177.
Fingal = Finn mac Cumaill.
»Fingal«. 100.
Fingen mac Flainn. 94.
Finlay mac Nab von Boquhan. 99.
Finn mac Cumaill. 84 102.
Finn mac Nuadha. 102.
Finn-Ossiansage. 45. 46. 64. 82. *84.
Fir Ardda, Clan der. 94.
Firth of Forth und Firth of Clyde. 17. 18. 24. 25. 115.
Flaubert, Gustave. 322. 323. 355. 371. *382. 386. 390. 391 392. 394. 395. 408.
»Fleurs du mal« Baudelaires. 373. 374.
Floire et Blanchefleur. 149. 177.
Florenz. 170. 179. 181. 334. 339.
»—, Geschichte von« Machiavellis. 185.
Florian, Jean-Pierre Claris. 287.
Fogazzaro, Antonio. 411. 414. *415.
Folengo, Teofilo. 191.
Folklore, Bretonische. 136.
—, Mannische. 111.
Fomori. 83.
Fontaines. 5.
Fontenelle, Bernard le Bovier. 250.
Forains des französischen Theaters. 246.
»Force, La, des choses« von Margueritte. 393.
Forgoll. 58.
Foscolo, Ugo. *193. 266. 274. *332. 335. 349.
»Fossiles« von Curel. 406. *407.
Fothad na Canōine. 91.
Fouillée, Alfred. 366.
»Fourchambault« Augiers. 401. 402.
France, Anatole. *364. 368. 389. *398. 405.
»Francesca da Rimini« d'Annunzios. 418.
Francia. 140. 141. 142. 143
»Franciade« Ronsards. 228.
»Francillon« von Dumas. 402.
»François le Champi« von G. Sand. 324.
Franken. 139. 140. 141.
Frankreich. 141. 142. *143. 159. *221.
—, Mundarten von. 452.
—, Einfluß von, auf die italienische Renaissance-Literatur. 188.
—, —, auf die spanische erzählende und lehrhafte Kunstdichtung. 201.
—, beeinflußt durch die deutsche Literatur. 264. 303f. 368.
Franz I. von Castilien. 186.
— I. von Frankreich. 221.
Franziskaner. 168. 170.
Franzosen. 140.
Fraoch, Ballade von. 99. 101.
Frauenfrage in der französischen Literatur. 157. 161 222. 223.
»Frauenschule« Molières. 244.
»Fray Gerundio, Historia del famoso predicador« Islas. 284.
Fréchette, L 381
»Frei Luiz de Sousa« von Garrett. 348.
Frenssen, Gustav. 415.
Friedrich Barbarossa. 150. 152.
Friedrich II., Kaiser. 155. 156. 169. 170.
— der Große. 250. 255. 256. 258. 259. 265. 272. 322.
Froissart, Jean. 160.
Fromentin, Eugène. 393.
Frugoni, Carlo Innocenzio. 276. 279.
Fucini, Renato. *415 416.
Fulko, Not und Versöhnung des Barons. 151.
Fustel de Coulanges, Numa Denis. *367. 368.

## G.

Gabriel. 290.
»Gabrielle« Augiers. 401.
Gälen. 98.
Gaelic League. 23.
Gaelisch. 25. *40.
Gaidheal, An. 109.
Gaidoz, Henri. 74. 136.
»Galantuomo per transazione« Girauds. 340.
»Galatea« Cervantes'. 211.
Galaterreich. 17.
Galdós, Pérez. 426.
»Galeoto, El gran« Echegarays. 425.
Galiani, Fernando. 273.
Galiano, Alcalá. 344. 349.
Galilei, Galileo. 196. 274.
Galizien, Königreich von. 142.
Galland, Antoine. 249.
Gallego, Juan Nicasio. 287.
Gallen, Abtei St. 6. *7.
—, Klosterbibliothek von St. 9. 10.
Gallien. 47. 49. 56. 58.
Gallier, Einfluß der, auf die französischen Ortsnamen. 464.
Gallina, Giacomo. 416.
Gallische Wörter im romanischen Wortschatz. 458.
Gallus. 5. 6.
Ganea, Nicu. 432.
Garadh. 111.
García y Tassara, Gabriel. 423.
Garcilaso de la Vega. *204. 287.
»Gargantua et de Pantagruel, La vie de« Rabelais'. 223.
Garibaldi, Giuseppe. 410. 419.

Garrett, J. B de Almeida. *347. 349.
Gaskognisch. 452.
Gassendi, Pierre. 252.
»Gatomaquia« Lopes de Vega. 215.
Gautier, Théophile. 303. 313. *320. 323. 370. 371. 372. 374. 375.
— von Arras. 150.
»Gaviota« von Caballero. 427.
»Gazette de France«. 231. 235.
Gedichte, Altirische. 81.
—, Älteste kymrische. 114.
Gegenreformation. 238.
— in Frankreich. 224. 230.
»Geistliche Führer, Der«, Molinas. 208.
Geistliche irische Literatur. 88ff.
Gelehrte Literatur, Irische. 91ff.
Gelehrtenlatein, sein Einfluß auf die romanischen Sprachen. 456.
Gellert, Christian Fürchtegott. 264.
»Gendre de M. Poirier« Augiers. 401.
»Génie du Christianisme« Chateaubriands. 296. *297. 361.
*Genua.* 463.
Geographie, Altirische. 92.
Geraint Vardd Glas. 125.
»Gericht, Das jüngste«, von Buchanan 109.
Germanen, Germanien. 11. 17. 18. 34. 56. 61. 139 140. 448.
— Einfluß der, auf Orts-, bzw. Personennamen. 463. 464. 466.
Germanische Wörter im romanischen Wortschatz. 459f.
»Germinie Lacerteux« von E. und J. Goncourt. 385. 387. 404.
»Gerusalemme liberata« Tassos. *192. 194.
»Geschichte vom Schwein des Mac Dáthó«. 65.
Geschichtsliteratur, Französische im 19. Jahrhundert. 307ff. 366f.
—, Irische. 85ff.
—, Italienische. 170. 184ff. 273.
—, Rumänische. 292.
—, Walisische. 120 127.
Geschlechtsnamen, Romanische. 467.
Gesetze, Kymrische, des Hywel dda. 48. *116.
Gespräch der Alten s. Unterhaltung der Alten.
Geßner, Salomon. 254 258. 281. 287.
Gherardi del Testa, Tommaso. 416.
Gherea. 431 434
Giacomo, Salvatore di. 416.
Giacosa, Giuseppe. *417. 425.
Giannone, Pietro. 273.
»Gil Blas, Histoire de« Lesages. 265.
Gildas. 48.
Gilla Brigde mac Conmide. 91.
— Caluim mac an Ollaimh. 101.
Gilvaethwy. 60.
Gil y Carrasco, E. 347.
»Giornale della letteratura straniera«. 281.
»Giovine Italia« Mazzinis. 332.
»Giorno« Parinis. 280.
Giotto. 170.
Giraldi, Giovanni Battista. 188.
Giraldus Cambrensis. 48. 52. 59. 116. 117.
Girardin, Emile de 303.
Girart de Vienne. 146.
Giraud, Graf Giovanni. 340.
Giudice, Paolo Emiliani. 332.
Giusti, Giuseppe. 198. 340.
Glashtin. 111.
Glencoe, Blutbad von. 104.
»Globe, Le«. 311.
Glossen, Altirische. 80.
Gluck, Christoph W. Ritter von. 270.
Gnomen-Literatur, Altirische. 92 f.
Gobineau, Graf Joseph Arthur. 366. 408.
Gododin, kymrisches Bardenlied. 115.
Godoy, Manuel de. 282.
Goethe, Johann Wolfgang. 100. 140. 210. 232. 253. 254 255. 258. 263. 264. 268. 269. 276. 279. 281. 288. 294. 297. 299. 300. 301. 303 306. 311. 322. 332. 333. 335. 338. 347. 350. 352. 354. 370. 395. 412. 414 431. 437. 438.
Gogol, Nikolaus. 323.
Goibniu. 80.
Göidel der Junge. 83.
Goldoni, Carlo. *278. 279. 285. 286. 340. 346 416. 450.
Goll. 102.
Gómez de Avellaneda, Gertrudis. 347.
Goncourt, Edmond und Jules de. *385. 394. 398. 403. 404.
Góngora, Luis de. 205. 206. 235.
Gorki, Maxim. 370.
Goronwy Owen. 53. 123. *126.
Goten. 141.
Gotik. 159.
Gottesurteile, Irischer Traktat über 12 Arten. 88.
Gottfried von Bouillon. 147.
— von Straßburg. 15. 152.
Gotthelf, Jeremias. 427.
Gottsched, Johann Christoph. 264.
Gournay, Marie de. *232. 300.
Goya, Franc. José de. 286.
Gozzi, Carlo. 254. *278.
— Gasparo. 275. 279.
Gracián, Balthasar. *208. 240.
*Gracioso.* 217. 218. 237.
Gradlonus magnus de Finibus terrae. 13.
Graf, Arturo. 413.
»Graf von Monte Christo« Dumas'. 323.
Gral, Heilige s. Roman du Quête du Saint Gréal 118.

Grammatik, Altirische. 92.
— der walisischen Barden. 125.
Granada. 199.
Grattan, Henry. 21.
Gravina, Gianvincenzo. *275. 276. 285.
Gray, Thomas. 264. 281. 287.
Gréban, Arnoul. 166.
Gregh, F. 378.
Gregor der Große, Papst. 4.
— von Tours. 3. 4.
Greuze, Jean-Baptiste. 264.
Grey, Th. 119.
Griechen. Griechenland. 34. 448.
Griechische Wörter im romanischen Wortschatz. 459.
Grillparzer, Franz. 217.
Grimm, Jakob. 309. 310. 343.
—, Frédéric baron de. 311.
»Gritos de combate« von Nuñez de Arce. 423.
Gruffydd ab Addav. 122.
— ab Arthur. 120.
— ab Cynan. 46. 52. 120. 125.
— Elis. 127.
— Gryg. 122.
— Hiraethog. 124. 127.
— Llwyd ab Davydd ab Einion. 124.
— ab Rhys. 46.
—, Roberts. 125.
— ab yr Ynad Côch. 119.
*Guadalquivir*. 465.
*Guadiana*. 465.
Guarini, Giovanni Battista. 190. 195.
Guéguen, Abbé. 135.
Guérande, Halbinsel. 448.
Guérin, Ch. 378.
»Guerras civiles de Granada« de Hitas. 209.
Guerrazzi, Francesco Domenico. 340.
Guerrini, O. 413.
Guevara, Antonio de. 208.
—, Vélez de. 208. 346.
Guicciardini, Francesco. 186.
Guillôme, Abbé. 136.
Guimerá. 425.
»Guingamp, Die Belagerung von«. 135.
Guinglan. 133.
Guizot, François-Pierre. 302. 305. 306. *307. 311.
Gutierrez, A. García. 345.
Guttinguer, Ulric. 314.
Gutto y Glyn. 124.
Gutyn Owen. 58. 124. 125.
Guy de Warwick. 63. 85.
Guyau, Jean-Marie. 366.
»Guzman de Alfarache« Alemans. 210.
Gwalchmai. 119.
Gwendydd. 116.
Gwenvrewi, Leben der heiligen. 120.
Gwerziou s. Volkslied, Bretonisches.
Gwilym Ddu. 119.
Gwydyon. 60.
Gwynn ab Nudd. 102.

## H.

Haeckel, Ernst. 362.
Hagiologie, Irische. 90.
—, Walisische. 120.
Haimonskinder. 146.
Halévy, Ludovic. 400.
»Han d'Islande« von V. Hugo. 322.
»Handorakel« Graciáns. 208.
Handschriften, Irische. 9.
—, Schottisch-gälische. 98. 103.
Hardy, Alexandre. 218. 229.
»Harmonies« St. Pierres. 263.
»— poétiques et religieuses« von Lamartine. 315.
Harnack, Adolf. 359.
»Harpa do crente«. 348.
Hartmann von Aue. 15. 152.
Hartzenbusch, Eugenio. 344. 345. 346.
Hasdeu, Bogdan Petriceicu. 432. 433.
Hauptmann, Gerhart. 404.
»Haz de leña« von Nuñez de Arce. 423.
»Héaulmière, La belle«, von Villon. 95.
Hebriden. 103
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 306. 354. 368.
»Heilige, Der« von Fogazzaro. 415.
Heiligennamen als Ortsnamen. 463.
Heimatkunde, Französische. 379 f.
Heine, Heinrich. 155. 232. 301. 303. 304. 320. 351. 356. 375. 412. 422. 431.
Heinrich III., Kaiser. 152.
— VII., Kaiser. 170.
— VII. von England 28. 53. 58. 124.
— VIII. von England. 53.
— II. von Frankreich. 117. 148. 154. 223. 227. 245.
— IV. von Frankreich. 194. 221. 224.
— von Veldeke. 152.
Heldenepos, Französisches. *145. 151. 160.
—, Spanisches. 200 f.
Heldenlied, Irisches. 63.
—, Schottisches. 101.
Heldensage, Irische. 83. *84.
—, Italienische. 180.
—, Keltische. 12 ff. 61 ff. 63. 66. 69. 72.
Héliand. 63.
Heliodoros. 85. 211.
Héloise. 247.
»Héloise, Nouvelle« Rousseaus. 246. 261. *266.
Helvétius, Claude-Adrien. 259.
Hennequin, Alfred. 356.

Hennique. 404.
»Henri III et sa cour« Dumas'. 327.
»Henriade« Voltaires. 265.
Henry, Abbé. 135.
Heptameron. 227.
Herbot von Fritzlar. 152.
Herculano, Alexandre H. de Carvalho e Araujo. 348.
Herder, Johann Gottfried. 100. 255. 263. 300. 303. 315. 412.
Heredia, José Maria de. 344. 373.
Hereford, Grafschaft. 28.
Hergest. 114.
»Hermite de la Chaussée d'Antin« Jouys. 346.
»Hernani« von V. Hugo. 328.
»Hérodias« von G. Flaubert. 323. 384. 408.
Herrera, Fernando de. 204.
Hervieu, Paul. 397. *406.
»Herz, Ein einfältiges« von Flaubert. 384.
Herzmâre. 149.
Hibernia. 18.
»Hiempsal«, Tragödie. 181.
Hieronymus. 17. 80. 85.
Highland Monthly. 109.
Hildebrandslied. 63.
Hildesley, Bischof. 27. 110.
Hill, Th. 101.
Hirta oder St. Kilda, Insel. 107.
»Histoire contemporaine« von France. 399.
»Histoire de France« von Michelet. 309 f.
»Histoire de la litérature anglaise« von Taine. 368.
»Histoire de la littérature française depuis les origines« von Faguet. 364.
»Histoire des institutions politiques de l'ancienne France« von Fustel de Coulanges. 367.
»Histoire naturelle générale et particulière« Buffons. 259.
»Histoire des origines du christianisme« von Renan. 358. 361.
»Histoire du peuple d'Israel« von Renan. 358. 359.
»Histoire poétique de Charlemagne« von Paris. 368.
Historia Brittonum. 45. 116. 117.
Historia regum Britanniae. 59. 62. 120.
Hita, Pérez de. 209.
Hochschotten s. Schotten.
Hoel, Bretonenherzog. 55.
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. 303. 374. 422.
—, F. B. 301.
»Hofmeister in Nöten« Girauds. 340.
Holbach, Paul Henri Thiry baron d'. 259.
Homer. 63. 173. 175. 188. 192. 197. 228. 229. 242. 246. 249. 250. 255. 333.
»Horatier« Corneilles. 230.
Horatius Flaccus, Q. 4. 10. 183. 188. 193. 226. 229. 241. 250. 421.
»Horla, Le« von Maupassant. 398.
Huet, Pierre Daniel. 246. 285.
Hughes, Richard. 126.
Hugo, Victor. 140. 147. 302. 308. 310. *311. 314. *317. 321. 322. *328. 335. 339. 344. 345. 347. 348. 349. 354. 370. 371. 372. 375. 381. 383. 387. 388. 412. 432.
Humanismus, Italienischer. *174. 178.
Humboldt, Wilhelm von. 272. 299.
Huntingdon, Henry von. 121.
Huon. 146.
Huonder, Ant. 434. 435.
Hurtado de Mendoza, Diego. 219.
Huysmans, Joris Karl. 393. *394.
Huzulen. 453.
Hyde, Douglas. 95.
Hymnen, Altirische. 81.
—, Schottisch-gälische. 109.
Hywel dda, Kymrische Gesetze des. 48. 116.
Hywel, Sohn Owain Gwynedds. 119.
— ab Tudur. 122.
— Veddyg ab Rhŷs. 121.

## I.

Iain Lom Mantach. 104.
Ibáñez, Blasco. 429.
Iberische Wörter im romanischen Wortschatz. 458.
Ibsen, Henrik. 369. 370. 402. 403. 404. 406. 414. 417. 426.
Ieuan Brydydd Hir. 114.
Ilias, Gälische Übersetzung der. 118.
—, La Mottes Übersetzung der. 240.
»Ille et Galeron«. 150.
Illyrier. 35. 448.
Imago mundi des Henry von Huntingdon. 121.
*Imbas forosna.* 104.
Imperial, Francisco. 439.
Impressionismus. 364. 365.
»Impressions de théâtre« von Lemaître. 364.
»Indiana« von G. Sand. 323.
»Indicatore Livornese«. 340.
Indoportugiesisch. 449.
»Ines de Castro« Ferreiras. 215.
»Inni sacri« Manzonis. 337. 341. 411.
»Inno a Satana« von Carducci. 411.
»Innocente, L'« d'Annunzios. 414.
Innse Gall. 103.
Inquisition. 200. 203. 207. 210. 220.
Inselkeltisch. *17. 36. 37. 38. *40.
»Intelligenz der Blumen« von Maeterlinck. 408.
Interludes. 126.
»Introduction à la médecine expérimentale« Bernards. 352.
»— à la vie dévote« Fr. de Sales'. 224.

»Intruse, L'« von Maeterlinck. 407.
Inverkeithing, Schlacht von. 104.
Inverlochy, Schlacht von. 104.
Iolo Gôch. 122. 123. 124. 126.
Iorwerth ab Madog. 116. 117.
— Vynglwyd. 126.
Iosif. 431. *434.
Iren. 33. 34. 38. 43. 46. 56. 60. *61. 66. 67. 68. 70. 71. 72. 89.
—, Anteil der, an der Erhaltung älterer Literatur. 9 ff.
—, Einfluß der, auf germanische und romanische Kulturentwickelung. 3 ff.
Iriarte, Tomás de. 286.
Irisch im 19. Jahrhundert. *21. 33. 34. 38. 43.
Irish language, Society for the preservation of the, as a spoken language. 23.
Irland. 3. 4. 6. *19. 40. 41. 45. 48. 50. 56f. 60. 61. 62. 70. 72. 79. 83. 86. 98.
Isabella von Castilien. 186. 199.
»Isclo d'or, Lis« Mistrals. 380.
Isembart, Epos vom Recken. 145.
Isidor. 80. 92.
»Isidro« Lopes de Vega. 215.
Isla, José Francisco. *284. 287.
Istrien, Sprachverschiebungen in. 448.
Istrorumänisch. 453.
Italien. 142
—, Mundarten von. 449.
—, Einfluß von, auf die spanische Literatur. 202 f.
—, Französischer Einfluß in. 272f.
—, Germanischer Einfluß in. 141.
Italiener. 140.
»Itinéraire« Chateaubriands. 296.
Ivor Hael. 121.

## J.

Jacobi, H. 299.
»Jacopo Ortis' letzte Briefe« von Foscolo. 332
Jacopone von Todi. 170.
»Jacquerie, La« Mérimées. 322.
»Jacques« von G. Sand. 323.
Jaffrennou, F. 136.
Jamnes. 49.
Jansenismus. 207. *230.
»Jardín de los poetas« von Reina. 423.
Jean Paul 303.
»Jean de Paris«. 162.
Jeanne d'Arc. 161 229.
Jenatsch, Jürg 289.
Jenkins von Alverton, James. 132.
Jenner, H 111. 132.
»Jerusalem conquistada« Lopes de Vega. 215.
Jesuitenfrage in Frankreich. 305.
Jeux floraux. 157.
Jochs florals. 199.
Joculator scenicus (Jongleur). 144.
Jodelle, Etienne. 227.
Johannes Cornubiensis. 116. 131.
— Eriugena. *8. 11.
Johnson, Samuel. 103.
»Joies de mariage, Les quinze«. 161.
Joinville, Seneschall. 159.
Jongleurtheater. 165. 167.
Jordan von Halston, Will. 132.
Jorga, Nic. 433. 434.
*Jornada.* 215.
José I. von Portugal. 282.
Josephus. 85.
»Journal des Goncourt«. 386.
»Journal intime« Amiels. 375.
Journalistik, Französische politische. 305.
Jouy, Victor Joseph de. 346.
Jovellanos, Gaspar Melchor. 285. 287.
»Joyzelle« von Maeterlinck. 408.
Juan Manuel, Don. 202.
Julianus Apostata. 4.
Julirevolution. 303.
Jullien, Jean. 404.
»Junimea«. 433.
Juvenalis, D. Junius. 10. 241.
Juvencus. 115.

## K.

Kästner, Abraham Gotthelf. 264.
Kahn, G. 376.
Kaisertum, Französisches. 295.
Kaledonien. 17.
»Kameliendame« von Dumas fils. 330.
»Kampf der Gälen gegen die Nordleute«. 86.
Kanada. 33.
—, Literatur von. 381.
Kant, Immanuel. 263. 295. 306.
Kanzelberedsamkeit, Spanische, im 18. Jahrhundert. 284.
Karadoc Briebras. 13.
Karl der Große. 6. 145. 146. 200.
— — und Roland. 121.
— der Kahle. 8. 9. 140.
Karl II. von England. 104.
Karl VIII. von Frankreich. 184. 221.
Karl IX. von Frankreich. 227.
Karl von Orleans. *161. 162.
Karl II. von Spanien. 220.
Karl III. von Spanien. 282. 283.
Karl V., der Weise. 160.
Karl Eduard, Prinz. 105.
Karlamagnus-Saga. 148.
Karlsepos. 145. 147. 169. 180.
Karlssage. 13. 206.
Karolingerreich, Irische Gelehrte im. 6 ff.
Karthager. 35.

Kastilien, Königreich von. 142.
Katalonien. 142. 199.
Katalonisch. 452.
»Kaufmann von London« Lillos. 269.
Keating, Geoffrey. 22. 83.
Keigwyn, J. 132.
Keller, Gottfried. 178. 213. 434.
Kelly, J. 110.
Kelten. 46. 139.
—, Kaiserreich der. 34.
—, Sitze der. 16.
—, Britische und irische, in Man und in Wales. 27.
—, Einfluß britischer, auf die Literatur im Mittelalter. 11 ff.
Keltentum, Angebliche Einheit des heutigen. 71.
Keltische Sprachen. 1 ff. *16 ff. 34 ff.
— — im Auslande. 32 ff.
— —, Einfluß der, im romanischen Lautsystem. 457.
Kendal'ch. 71.
Kenneth mac Alpin. 24.
Kilian, der Ire. 6.
Kilkenny, Statut von. 20.
Killikrankie, Schlacht von. 104.
Kilt, Piktisches. 105.
Kipling, Rudyard. 370.
Kirchendisziplin von Barrow und Wilson. 110.
Kirchenkämpfe Frankreichs im 19. Jahrhundert. 304 f.
Kirchenlied, Rätisches. 290.
Kirke, Robert. 40.
Klassizismus. 430.
—, Französischer. *230. 238. 241 ff.
—, Italienischer. 186.
Kleinasien. 17.
Kleopatra. 229.
Klinger, Friedrich Maximilian von. 300.
Klopstock, Friedrich Gottlob. 300. 316.
Klosterschulen, Irische. 4.
Knox, John. 98.
Königschroniken, Französische. 160.
Kolumbus, Christoph. 199. 206.
Konrad von Würzburg. 152.
Konradin von Schwaben. 169. 170.
Konsonantismus des Altkeltischen. 37.
— des Irischen und Britischen. 43.
Kornisch. *30. 40. 41. 42.
Kosenamen, Romanische. 467.
Kotzebue, August Fr. Ferdinand v. 288.
Krause, H. J. Fr. 421.
Kreuzzüge. 141.
Kreuzzugsepos, Französisches. 147.
Kritik, Literarische. 231. 350. 361. *362. 410. 421.
Kulhwchs Werbung um Olwen. 117. 118.
Kurth, Godefroid. 379.
Kymri. 24. 33. *61. 70. 114.
Kymrisch. 28 f. 38. 40. 41. 42. 92.

L.

»Là-bas« von Huysmans. 394.
Labiche, Eugène. 400.
La Bruyère, Jean de. 240. 245.
La Calprenède, Gautier de Costes, Seigneur de. 234.
La Chaussée, Pierre Claude Nivelle de. 268. 285.
Lacordaire, Jean Baptiste. 305.
Lactantius. 80.
»Lästerung Morags« Macdonalds. 105.
Lafayette, Marie von. 247.
Lafontaine, Jean de. 130. *247. 286. 355. 376.
Lagadeuc, Jehan. 133.
Laharpe, Jean-François de. 264.
lais bretons. 55.
Lamartine, Alphonse de. 302. 303. 305. 312. *315. 321. 340. 349. 371. 372. 376. 432.
Lamennais, Hugues Félicité Robert de. 304. 307. 324. 337. 348. 361.
La Mettrie, Julien Offroy de. 254. 258. 259. 260.
La Motte, Antoine Houdart de. 249.
»Lances de honor« von Tamayo y Baus. 424.
Landlordpolitik in Schottland. 26. 32.
Langobarden. 139. 140.
*Langres.* 464.
Laprade, Victor de. 320.
Lara, Familie. 201.
La Rochefoucauld, François de. 186. 231. 240. 341.
Larra, José de. 343. 345. 348.
Latein als Reichssprache. 138.
— als Humanistensprache. 178.
—, Verhältnis von, und Romanisch. 454.
Latini, Brunetto. 159.
Latinismus, Französischer. 160.
Lauda. 170.
Laura Petrarcas. 175.
Lautsystem, Romanisches, beeinflußt durch Keltisch, Oskisch, Umbrisch. 457 f.
Lavater, Johann Caspar. 140.
Law, John. 252.
Laws of Ireland, Ancient. 87.
»Lazarillo de Tormes«. 210.
»Leben zu Algier« Cervantes'. 211.
»Leben der Bienen« von Maeterlinck. 428.
»Leben, Das, ein Traum« Calderons. 220.
Lebor na Huidre. 82.
— Gabāla. 83.
Le Braz, A. 135. 136.
Le Coat. 136.
Leconte de Lisle, Charles Marie René. *371. 373. 377. 384. 423.

»Légende de Saint Julien« von Flaubert. 384.
»Légende des Siècles« V. Hugos. 317. 329. 372.
Leges Barbarorum. 140.
Legonidec, P. 136.
Legouvé, Ernest. 333.
Leibniz, Gottfried Wilhelm. 239. 250.
Leinster. 20. 84. 86.
Lejean, G. 135.
»Lélia« von G. Sand. 323.
Lemaître, Jules. 364. 365. 368. 370. 401.
Lemercier, Louis Jean Népomucène. 302.
Lemnius, Simon. 289.
Lemonnier, Camille. 379.
Lenau, Nikolaus. 431.
Leo X., Papst. 181. 184.
Leon, Königreich von. 142.
Léon, Literaturdialekt von St. Paul de. 42. 43. 55.
Leonardo da Vinci s. Vinci, Leonardo da.
Leoncavallo, Ruggiero, 425.
Leopardi, Giacomo Graf. 280. 334. 335. *341. 350.
Lesage, Alain René. 209. 245. 246. *265. 330.
Lessing, Gotthold Ephraim. 254. 255. 257. 258. 264. 269. 276. 278. 288. 301.
Lessona. 410. 418.
»Lettres portugaises«. 247.
»Lettres provinciales« Pascals. 230.
Lewis. 271.
—. 302.
— Glyn Cothi. 124.
»Leyenda del Cid« Zorrillas. 349.
Liadain und Curithir, Liebesgeschichte von. 95.
»Liaison, Une« von Mazères und Empis. 330.
Liber Capturarum. 83.
— Hymnorum. 79. *80.
»Libro de buen amor« von J. Ruiz. 201.
Liebeslied, Walisisches. 119. 122.
»Liebeswahnsinn« von Tamayo y Baus. 424.
Lillo, George. 263. 269.
Lindocolonia. 44.
»Liquidation littéraire« Ulbachs. 382.
Lismore, Kloster. 4. 99.
Litavia. 132.
Literatur, Brasilianische. 348.
—, Bretonische. 132.
—, Französische. 143 ff. 220 ff. 351 ff.
—, Irisch-gälische. 78 ff.
—, Italienische. 168 ff. 332 ff. 410 ff.
—, Kornische. 131.
—, Kymrische (walisische). 114 ff.
—, Manx-. 110 f.
—, Portugiesische. 199 ff. 347 ff. 419 ff.
—, Rätische. 288 ff. 434 ff.
—, Rumänische. 290 ff. 430 ff.
Literatur, Schottisch-gälische. 98 ff.
—, Spanische. 199 ff. 342 ff. 419 ff.
»Literature, De la« von Fr. von Staël. 299.
Literaturen, Die keltischen. 46 ff.
—, Die romanischen. 138 ff.
Literaturgeschichte in Frankreich. 355. 362.
— in Italien. 410.
Literaturkreis, Gälischer und britisch-keltischer. 44 f.
Liutprand. 140.
Liverpool. 33.
Livingstone, W. 108.
Livius, T. 34. 175. 178. 233.
Livorno. 340.
Llewelyn von Nordwales. 52. 119.
— ab Gwilym Vychan. 122.
Llewis Glyn Cothi. 53. 59.
Lleyn, William. 124.
Llud und Llevelys. 117.
Llwyd, Edward. 131. 132.
—, Morgan. 127.
Llywarch ab Llywelyn. 119.
— Hên. 52. 114. *115.
Llywelyn der Große. 119.
— Gôch ab Meurig Hên. 124.
— Siôn. 125.
Locke, John. 239. 252. 253. 256. 257.
Loegaire der Siegreiche. 69. 84.
Lohengrin. 148.
Lombroso, Cesare. 410.
London. 25. 33.
Lope de Vega s. Vega Carpio, Felix Lope de.
Lorris, Guillaume de. 158.
Lothringerepos. 146. 201.
Loti, Pierre. *397. 399.
»Lorenzaccio« von A. de Musset. 332.
Lovernios, König der Arverner. 50.
Lovesongs of Connacht. 95.
Loyola, Ignaz von. 210. 220.
»Lucanor, El conde«. 202.
Lucanus. 47. 85. 205.
»Lucrèce« Ponsards. 329.
Lucretius Carus. 196.
Ludwig VII. von Frankreich. 154.
Ludwig XIII. von Frankreich. 194.
Ludwig XIV. von Frankreich. 239. 246. 250. 254. 400.
Ludwig XVI. von Frankreich. 270.
Ludwigslied. 145.
Lugaid, Pflegesohn Cuchulinns. 93.
*Lugdunum*. 464.
Luis de Granada. 207.
— de León. 204.
Lull, Ramon. 199.
Lully, Jean-Baptiste. 400.
»Lusíadas« Camões'. 206.
Luther, Martin. 221. 222. 290. 309. 423.
Luxeuil. 5.

Luzán, Don Ignacio de. *284. 287. 344.
Luzel, F. M. 135. 136.
Lyon. 221. 226.
Lyrik, Bretonische. 135.
—, Französische. 153 ff. 234. 264. 315 ff. 370 ff.
—, Irische geistliche. 91.
—, Irische weltliche. 93 ff.
—, Italienische. 169 f. 188. 195. 411.
—, Spanische. 201 f. 203 f. 206. 287. 346 ff. 421.
»Lys rouge« von A. France. 405.

## M.

Mabinogion, Mabinogionsage. 45. 46. 59. 60. 62. 65. *117.
Mac Cumin, Mosinu. 5.
—, Mocuoroc, Semon. 5.
»Macias« von Larra. 345.
Mac Liac. 94.
— Mhaigstir Alasdair. 105.
Mac-Talla 33.
Maccallum von Arisaig. 108.
Maccodrum, John. 106.
Macdonald, Alexander = Mac Mhaigstir Alasdair. 105.
—, John = Iain Lom Mantach. 104.
—, Patrick. 107.
—, Ranald. 103.
— von Keppoch. 104.
Macgregor, James. 99.
Machiavelli, Lodovico. 181. *184. 186. 187. 189. 209. 222. 224.
Macintyre, Duncan = Donnchadh Bàn nan òran. 106.
Mackay, John. 105.
—, Robert = Rob Donn. 107.
Mackenzie, Angus. 109.
—, J. 108.
Mackellar, David. 109.
Maclachlan, Ewen. 108.
Maclean, Hector. 103.
Macleod, D. 108.
—, Mary. 104.
—, Neil. 107.
—, Norman. 109.
Macphadyen, John. 107.
Macpherson, James. *99. 106. 114. 264.
—, Mary. 107.
Macvurichs, Hausbarden der Macdonalds. 98.
»Madame Bovary« von Flaubert. *382. 384.
»Madame Caverlet« Augiers. 402.
Madoc. 32.
Madog von Powys. 117.
— Benvras 122. 123.
— Dwygraig. 123.
Madrid. 205.
Madrigal. 168.
Mâel-Isu hūa Brolchāin. 81. 91.
Mâel-Muire hūa Moirin. 91.
— ō Lennāin. 91.
»Männerschule« Molières. 244. 285.
Märchen, Bretonische. 136.
—, Französische. 248.
—, Italienische. 188.
—, Mannische. 111.
—, Schottische. 107 f.
—, Walisische. 128.
Maeterlinck, Maurice. 407.
Maffei, Francesco Scipione, Marchese. 276.
Magalhães, Domingo José Gonçalvez de. *348. 350.
»Magier, Der wundertätige« Calderóns. 220.
Magnus Barbein. 102.
magus = Feld. 36.
— = Zauberer. 49.
Mailand. 179. 183. 274. 334.
Maior, P. 293.
Maiorescu, Titus. 431. *433.
Mairet, Jean de. 235.
Maistre, Graf Joseph de. *304. 337. 419. 420.
»Maîtres d'autrefois« von Fromentin. 393.
»Ma jeunesse« von Michelet. 309.
»Malade imaginaire« Molières. 244.
Malaio-Spanisch und -Portugiesisch. 449.
Malcolm Cenmor. 25.
— von Schottland. 24.
Malebranche, Nicolas. 250.
Malherbe, François de. 228. *231. 233. 241. 247. 250.
Mallarmé, Stéphane. 373. *377.
Malmiginati. 194.
Mameli, G. 339.
Malo, St., Diözese. 31. 448.
Mambres. 49.
Man, Insel. 19. *27. 40. 41. 110.
—, —, Gedichte auf die. 111.
Manannan mac Lir. 111.
Manawyddan, Sohn des Llyr. 62. 117. 118.
Manchīn. 90.
»Mandragola« Machiavellis. 189.
Manet, Edouard. 387.
Manfred der Hohenstaufe. 169.
Manoli, Lied von. 291.
»Manon Lescaut« Prévosts. 266.
Manx. 27. 110.
Manzoni, Alessandro. *198. 302. *335. 336. *337. 341. 349. 411. 415. 416. 418.
Mapes, Walter. 118.
Marcellus, Abt von St. Gallen. 8.
Marcus, Mönch. 90.
Margareta, Vita der heiligen. 120.
Margarete, Enkelin Eduards des Bekenners. 25.
— von Navarra. 222.

»Margarita la tornera« Zorrillas. 349.
Margueritte, Paul. 393.
Maria von Portugal. 284.
—, Gedicht vom Transitus der Jungfrau. 133.
— in den Contes dévots. 151.
Maria d'Aquino. 177.
»Mariage d'argent« von Scribe. 331.
Mariana, Juan de. 207.
Marianus Scottus. 10.
Marie de France. 133. 149. 153.
— von Troyes. 150 154. 156.
Marienklage, Französische. 165.
—, Italienische. 170.
Marini, Gianbattista. 194. 198. 234. 414.
Marivaux, Pierre de. *265. 268.
Marmier, Xavier. 303.
Marot, Clément. 225. 230. 372.
»Marseillaise« Rouget de Lisle's. 271.
Martialis. 10.
Martin, M. 104.
Martin le Franc. 161.
Martinez de la Rosa. 344. 345.
Martini, Ferdinando. 417.
»Martyrs, Les« Chateaubriands. 298.
Marwnat Corroi m. Dayry. 46.
Massillon, Jean. 252.
»Mateo Falcone« Mérimées. 322. 323.
»Materia di Bretagna«. 183.
— di Francia«. 180. 183.
»Maternità« Ada Negris. 414.
»Math der Sohn von Mathonwy«. 60. 62. 117.
Mathematik, Altirische. 92.
Matthäusevangelium. 80.
Maturin, Ch. R. 302. 312.
Maunoir, Julien. 133.
Maupassant, Guy de. *390. 392 395 398. 399. 414. 415. 432.
Maxen Wledig, Traum des. 117.
»Maximes« La Rochefoucaulds. 240.
Maynooth, Priesterseminar. *21. 22. 23. 29.
Mazarin, Jules. 229. 245.
Mazedonien. 17.
Mazères. 330.
Mazzini, Giuseppe. 332. 334. 340.
»Medée« Corneilles. 236.
Medici, Cosimo und Lorenzo von. 179.
—, Piero. 181.
—, Lorenzo il Magnifico von. 181.
*Medina.*. 465.
Medina. 423.
*Mediolanum.* 462.
»Méditations poétiques« Lamartines. 315.
Medizin, Altirische. 92.
—, Walisische. 120f.
Medraut. 115. 118.
»Medusa« Grafs. 413.
Meerfahrt Brans. 95.
— Brendans. 90.
Meglenisch. 453.
Méhul. 271.
Meilhac, Henri. 400.
Meister, Die sieben weisen. 149. 292.
Meistersang. 157. 160. 199. 225.
Meléndez Valdés, J. 287.
Meli, Giovanni. 450.
»Mélusine« von H. Gaidoz. 136.
»Memoiren eines Siebzigers« von Romanos. 420.
»Mémoires d'outre-tombe« Chateaubriands. 296.
»Ménage, En« von Huysmans. 394.
Mendès, Catulle. 372.
»Mendigo« von Espronceda. 347.
Menéndez y Pelayo, Marcelino. 420.
Menestrel. 146.
»Mensonges« von Bourget. 396. 398.
Mercantini. 410.
Mercien. 27.
Mercier, S. 264. *269. 270.
»Mercure de France«. 370. 378.
»Mère, La, et la fille« von Mazères und Empis. 330.
Meriadek, Leben und Tod des heiligen. 132.
Mérimée, Prosper. 302. *322. 345.
Merlinus. 116.
Mesca Ulad. 118.
Metastasio, Pietro Antonio Domenico Bonaventura. *276. 278. 286
»Méthode scientifique de l'histoire littéraire« Renards. 356.
Metrik, Altirische kirchliche. 81. 92.
—, Schottische. 103.
— der späteren walisischen Bardenpoesie. 121.
Meun, Jean de. 158. 161.
Meunier, Constantin. 379.
Meyer, Konrad Ferdinand. 322.
»Michel Pauper« von Becque. 403.
Michelangelo Buonaroti. 174. 176. 188. 192.
Michelet, Jules. *274. 303. 305. *309. 354. 366. 372.
Mignet, François. 307.
*-mil, -mir* in Ortsnamen. 465.
Milá y Fontanals. 420.
Milin. 136.
Mill, John Stuart. 354. 368.
Millevoye, Charles. 302. 344. 349.
Milton, John. 111. 127. 287. 316.
Mimus. 144.
Minne. 150. 170.
Minnesang. *153. 156. 176. 202.
Mirabeau, Honoré-Gabriel Riquetti, comte de. 185. 271.
Mirakelspiel. 165.
Miranda, Franc. de Sâ de. 204.
»Miranda« von Fogazzaro. 415.
»Mirèio« Mistrals. 379.

»Misanthrope« Molières. 244. 245.
»Misérables, Les« von V. Hugo. 322.
Mission, Irische, auf dem Kontinent. 5 ff.
»Miss Sara Sampson« Lessings. 269.
Mistral, Frederi. 289. *379.
Mittelirisch. 40.
»Mocedades« de Castros. *219. 220.
Mochutu. 90.
Mod. 71.
Mönchsregeln, Irische. 90.
Moengal = Abt Marcellus der St. Galler Klosterschule. *8. 9. 10.
Moesia Superior. 139.
»Moine, Le« Lewis'. 271.
Molière, Jean-Baptiste Poquelin (de). 219. 220. 233. 237. 238. 241. 242. *244. 268. 278. 285. 376. 437.
Molina. 207. 208.
Moling, Der heilige. 91.
Monapia = Man. 27.
»Monarchia, De« Dantes. 172.
»Monarchie de France, La grande« Seyssels. 222.
»Monde où l'on s'ennuie« von Pailleron. 403.
»Mondo creato, Il« Tassos. 193.
Mongan, König von Ulster. 58.
Monismus. 352. 366.
Monmouth, Gottfried von. 14. 15.
—, Galfried. 62. 120.
Monmouthshire, Grafschaft. 28.
»Monsü Travet« Bersezios. 416.
Montaigne, Michel de. *224. 227. 232. 253. 362.
Montchrétien. 225.
*Montdidier.* 464.
Montegón. 287.
Montégut. 368.
Montemayor, Jorge de. 209.
Montesquieu, Charles Secondat de. 252. *254. 259. 274. 287. 355.
Montglane, Haus. 147.
Monti, Vincenzo. 276. 280. *281. 288. 332. 335. 336.
Montrose, Graf. 98.
Morag. 105.
»Morale cattolica« Manzonis. 337.
Moralités. 167.
Morann mac Mōin. 93. 118.
Moratin, Nic. *285. 287. 346.
Morbihan, Dialekt von. 42. 43.
Moreau, Hégésippe. 320.
Moreto, Don Agustin. 219.
Morgan, William. 128.
»Morgante Maggiore« Pulcis. 182.
Morganwg, Jolo. 48. 54.
Morgenau. 116.
Morison, John. 109.
—, Roderick. 105.
»Moro expósito« A. de Saavedras. 344. 346.
Morris, Hugh. 120.
»Mort du loup« Vignys. 372.
Morus, Thomas. 222.
Morvudd. 122.
Mosso, Angelo. 410.
Mozaraber. 452.
Mozart, Wolfgang Amadeus. 270.
»Mühsale des Persiles« von Cervantes. 211.
Müller, J. von. 299.
»Mundel des Pfarrers« von Diniz. 42.
»Musserkrieg« Travers'. 289.
Munster. 20. 84. 86.
Muoth. 434.
Muralt. 252.
Muratori, Lodovico Antonio. 273.
Mureşianu. 430.
Murillo, Bartolomé Esteban. 220.
Musik- und Sängerfeste in Wales. 53. 66.
Musikdrama. 163.
»Musketiere, Drei« Dumas'. 323.
Mussato. 180.
»Mußestunden spanischer Emigranten«. 344.
Musset, Alfred de. 304. 313. 314. *319. 321. *331. 347. 348. 349. 372. 375.
Myrddin. 116. 118.
»Myricae« Pascolis. 413.
»Mystère du Vieux Testament«. 166.
Mysterien. 126. 131. 133. 165 f. 228.
Mysterium, Kornisches, von der Erschaffung der Welt bis zur Sintflut. 132.
Mystiker, Die spanischen. 207.
Mythologie, Irische. 83.

## N.

Nacht, Gallands Übersetzung von 1001. 241.
Nad. ton (?). 132.
Namenkunde, Romanische. 462.
»Nana« von Zola. 385. 395.
Nantes. 31. 55.
—, Edikt von. 221. 239.
Napoleon I. 281. 295. 303. 393.
Napoleon III. 303. 308. 400.
»Natchez, Les« Chateaubriands. 296.
Naturalismus. 351. 364. 368. 369. 372. *382. 427.
Navarra, Königreich von. 142.
Neapel. 177. 179. 182.
Neger-Spanisch, -Portugiesisch und Französisch. 449.
Negri, Ada. 413.
Nennius. 12. 45. 59. 83.
Neoklassizismus, Französischer. 264.
—, Italienischer. 279.
Nero, Kaiser. 47.
Nerval, Gérard de. 303.
Neugriechisch. 453.
Neustrien. 140. 143.
»Neveu de Rameau, Le«. Diderots. 258.

Newton, Isaac. 252. 253. 256. 274.
Niall, König. 94.
Niccolini, Giovanni Battista. 339. *340.
Nicolay. 299.
Niebuhr, Barthold Georg. 309.
Nietzsche, Friedrich. 327. 368. 370. 414.
Nievo, Ippolito. 339.
Nodier, Charles. 302.
Nominöe, Graf. 30.
Nonn, Leben der heiligen. 133.
Nordafrika. 448.
Nordbritannien, Das Keltische in. 24.
Nordfrankreich, Germanischer Einfluß in. 140.
Nordfranzösisch. 452.
Normannen. 24. 31. 140. 141.
Northumberland. 25.
Norweger. 20. 64. 118.
Notker von St. Gallen. 8.
»Notre Dame de Paris« von V. Hugo. 322.
»Nouvelles nouvelles, Cent«. 162.
Novac, Zyklus von der Sippe. 291.
Novalis. 301.
»Novelas contemporaneas« von Galdós. 426.
»Novelas ejemplares« Cervantes'. 211.
Novelle, Französische. 162. 247. 265.
—, Italienische. 170. 177. 180. 188.
»nueva maestria«. 201.
»Numancia« Cervantes'. 211.
Nuñez de Arce, Don Gaspar. 423.

## O.

»Obermann« von Sénancourt. 302.
O'Clery, Michael. 86.
»Odes et ballades« von V. Hugo. 312.
»Odi barbare« Carduccis. 412.
Odyssee, Altirischer Auszug aus der. 85.
Offa von Mercien. 27. 28.
Offas Wall. 28.
Offenbach, Jacques. 330. 400.
Ogier. 146.
O'Higgins, Bardenfamilie. 51.
Ohnet, Georges. 365.
Oingus. 90.
Oireachtas. 71.
»Oiseau« Michelets. 372.
Olivier, Juste. 320.
*ollam.* 57.
O'Mulconry. 92.
O'Neill, John. 23.
Oper. 196. 199. *245. 270.
Operette. 246. 269. 400.
Orange, Wilhelm von. 147.
Orcagna, Andrea. 174.
Ordinalia, Kornische. 131.
»Orientales« V. Hugos. 317.
»Origines de la France contemporaine« Taines. 355. 356. 361.
»Orlando«, anonym. 181.
»— furioso« Ariosts. 184.
»— innamorato« Bojardos. 183.
Orosius. 80. 85.
Orree Beg. 111.
Orthographie des Inselkeltischen. 41.
—, Rumänische. 293.
Ortsnamen Frankreichs. 464.
— der iberischen Halbinsel. 464 f.
— Italiens. 462 ff.
Oscar mac Oisin. 73.
Oscar, Enkel Finns. 84. 102.
Oskisch, Einfluß des, im Lautsystem der italienischen Mundarten. 457.
»Osservatore«. 275.
Ossian (Oisīn, Oisean), der Sohn Finns. 84. 100. 101. *102. 116. 118. 264. 281. 287. 295. 315. 346.
Ossiansage. 45. 64.
Osterspiele. 163. 213.
Otfrid. 90.
Ottava rima. 168. 170. 177. 180. 182.
Ovidius Naso, P. 4. 10. 149. 150. 154. 160.
Owain Cyveiliog. 119.
Owein Gwynedd. 33. 119.
Owen, Daniel. 66.
— Glendower. 124.
— ap Meredydd ap Tudor. 28. 58.

## P.

*Padua.* 463.
Pailleron, Edouard. *403. 426.
»Palais nomades« Kahns. 376.
Palladius. 86.
»Palmeirim de Inglaterra«. 209.
Panard, Charles Fr. 269.
Pankeltismus. 69 f.
Pann, A. 292.
»Panorama« Herculanos. 348.
Pantomime. 163. 166. 170.
Panzacchi. 413.
Pardo Bazán, Emilia. 421. 427. 428.
Parini, Giuseppe. *280. 333
Paris. 156. 161. 221. 228. 349. 464.
Paris, Gaston. 352. *356. 365. 368.
»Parisienne« von Becque. 403.
»Parnaso portuguez moderno«. 422.
Parnasse. *314. 329. 370. *372. 411.
»Parnasso lusitano«. 347. 349.
Parny, Evariste Désiré Desforges Vicomte de. 264.
»Paroles d'un croyant« von Lamennais. 305.
Parry, Richard. 128.
»Parténopeu de Blois«. 150.
»Partita a scacchi« Giacosas. 417.
Pascal, Blaise. *230. 233. 239. 297. 341. 358. 374.
Pascarella, Cesare. 342. 416. 419.

Pascoli, Giovanni. *413. 414. 419.
*Pasos.* 214.
Pasquier, Etienne Denis. 221.
Passion, Kornische. 132.
Passionsspiel, Französisches. 165 f.
Pasteur, Louis 388.
»Pastor fido« Guarinis. 190.
Pastorale. 190 f. 195. 199.
Pastourelle. 144. 165. 229. 235.
Pathelin, Maistre. 133. 167.
Patrick, Der heilige. 84. 89. 91. 102. 111. 120. 134.
Patriotismus in der modernen italienischen Literatur. 418.
Paul II., Papst. 179.
»Paul et Virginie« St. Pierres. 267.
Paullinus Nolanus. 47.
Paulusbriefe. 80.
Pavia, Akademie von. 7.
»Pécheurs d'Islande« von Loti. 398.
»Peintre de Saltzbourg« von Nodier. 302.
»Peints par eux-mêmes« von Hervieu. 397.
Pelagius. 80.
»Pelayo« von Espronceda. 346.
Pellico, Silvio. 334. 337 351.
»Peñas arriba« Peredas. 428.
Penguern, J. de. 135.
»Pensées sur la religion« Pascals. 231.
»Pensieri« Leopardis. 341.
»— diversi« Tassonis. 197.
Pentraeth, Dolly. 30.
»Pepita Jiménez« Valeras. *426. 429.
Perceval le Gallois. 118.
Percy, Thomas. 264.
Pereda, José Maria de. 426. 427. *428.
»Père Goriot« von Balzac. 325.
Peregrinatio des Odoricus. 121.
Pérez, Antonio 208. 234.
Pergolese, Giovanni Battista. 270.
Perrault, Charles. 197. 248. 249.
—, Cl. 233. 248.
Persius Flaccus, A. 10.
Personennamen, Romanische. 465 ff.
Perticari. 336.
Pestalozzi, Johann Heinrich. 262. 282. 310.
»Petit chose, Le« von Daudet. 395.
Petrarca, Francesco. 123. 162. *174. 178. 180. 181. 182. 184 186. 188. 197 198. 203. 227. 229 233. 238. 241. 315. 341. 468.
Petrarkismus. 238.
Petri, Adam. 40.
»Pfade des Urteils, Die fünf« Cermnas. 88.
Philipp II von Mazedonien. 36.
— von Spanien 203. 208.
Philipp IV. von Spanien. 218 220. 284.
Philipps, John. 27. 110.
»Philosophe sans le savoir« Sedaines. 269.
Philosophie, Altirische. 92.
Philosophie, Französische im 19. Jahrhundert. 306. 366
Phynnoddaree. 111.
Physiokraten. *255. 274.
»Piacere« d'Annunzios 414.
Pico della Mirandola, Giovanni. 179.
Pier delle Vigne. 109.
Pikten. 17. 18. 19. 24. 115.
»Pilger, Der, in seiner Heimat« Lopes de Vega 215.
Pindar. 188. 226. 229. 241. 250.
»Pinto« von Lemercier. 302.
Pippin. 6. 7.
»Pirata« von Espronceda. 347.
»Più che l'amore« d'Annunzios. 418.
Pius II., Papst. 179.
Pixérécourt. 302. 329. 345.
Plato. 175. 181. 223. 359.
Plautus, T. Maccius. 183. 215 229 244
Plejade. 227. 229. 230.
Plinius der Ältere. 47.
Plutarch. 222. 224.
Poe, Edgar Allen. 356. 369. 373.
»Poème en prose«. 303.
»Poèmes antiques« und »Poèmes barbares« von Leconte de Lisle. 371.
»Poèmes dorés« von France. 399.
»Poèmes en prose, Petits« Baudelaires. 373.
»Poésie nouvelle«. 375 ff.
»Poesie scelte« Fogazzaros. 414.
»Poésies« von Th. Gautier. 320.
»Poetica« Luzáns. 284.
Poggio, Gian Francesco. 178.
»Polemiche« Carduccis. 411.
»Politik Gottes« Quevedos. 209.
Poliziano, Angelo. 181. 182. 204. 226.
Polo, Marco. 159.
Pombal, Sebastião José de Carvalho e Mello, Marquis von. 282.
Pomponius Mela. 47.
Ponsard, François. *329. 424.
Pontano, Giovanni Gioviano. 180.
Pontellus. 55.
Pope, Alexander. 256. 287.
Porta, Carlo. 342. 450.
Porto Alegre. 348.
Portoriche. 406.
Port-Royal, Kloster. 230. 354.
Portugal. 199. 200. 203.
—, Französischer Einfluß in, im 18. Jahrhundert. 283 f.
Portugiesisch. 452.
Posidonius. 50.
Positivismus. *306. 350. 360. 361. 364.
Possenspiel, Italienisches. 168.
Pouvillon, Emile. 392.
Präraffaeliten. 369. 375.
Praga. 417.

Prati, Giovanni. 339. 411.
Predigt s. Kanzelberedsamkeit.
»Pratique du théâtre« d'Aubignacs. 237.
»Précieuses« Molières. 244.
Preislieder, Bardische. 50. 61. 81.
Presse, Französische. 271.
Prévost, Marcel. 396.
Prévost d'Exilles, Antoine, l'abbé. 256. *265.
Prévost-Paradol, Lucien Anatole. 366.
Preziosität in Frankreich. 233. *237.
— in Spanien. 284.
Price, Edmund. 124. 128.
—, Thomas. 124. 127.
Prichard, Rhŷs. 128.
»Prigioni, Le mie« Pellicos. 337.
»Princesse de Clèves« Marie von Lafayettes. 247.
»Principe« Machiavellis. 185. 222.
»Prinzipien und Pflichten des Christen« von Wilson. 110.
Priscian. 80.
»Promessi Sposi« Manzonis. 336. 337. *338.
Prophetia Ambrosi Merlini de septem regibus. 131.
»Proposta manzoniana«. 336.
»Proposta« Montis. 336.
Prosa in der mittelalterlichen französischen Literatur. 158ff.
— in der italienischen Literatur des 16. Jahrhunderts. 196.
— in der italienischen Renaissance-Literatur. 184ff.
— in der spanischen Literatur. 202. 207.
Prosaerzählung, Irische und kymrische. 61.
Prosaroman, Keltischer. 64. 65.
»Proscrits« von Nodier. 302.
Prosodie der walisischen Barden. 125.
Proudhon, Pierre Joseph. 306.
Proux, Prosper. 136.
»Proverbes« von A. de Musset. 331.
»Proverbi« von Martini. 417.
»Proverbios morales« von Sem Tob. 423.
Provincia (Provence). 141. 143.
Provinciales. 141.
»Prozente« von Ayala. 424.
Prüfungsbuch Iorwerths. 117.
Pryderi. 60.
Prydydd y Môch = Llywarch ab Llywelyn.
Prys, Prime des Sir John. 127.
Psalmenkommentare. 80. 89.
Psalmenübersetzung, Schottisch-gälische. 109.
»Pucelle d'Orléans« Voltaires. 265.
Pughe, William Owen. 127.
Pulci, Luigi. 181. *182. 183.
Pulcinella. 190.
Purgatorium Patricii. 72.
Purismus, Französischer. 232.
—, Italienischer. 187.
Puschkin, Alex. Sergejewitsch. 323.
Puys, literarische Gesellschaften. 156. 160. 225.
Pwyll, Prinz von Dyfed. 62. 117.
Pyramus und Thisbe. 206.

## Q.

*Quadruvium.* 463.
Quellien, N. 136.
Quental, A. de. 421.
Querelle des Anciens et des Modernes. 249.
Quevedo Villegas, Francisco de. 128. 205. *208.
Quinault, Philippe. 237. 242. 243.
Quinet, Edgar. 303. *304. 305. 315. 348. 354.
Quintana, Manuel José. 288. 343.

## R.

Rabelais, François. 207. 222. *223. 225. 230.
»Rache, Die, für Christi Blut«. 90.
Rachel (Félix), Elisa. 329.
Racine, Jean. 230. 237. 241. *242. 246. 250. 277. 301. 312. 329. 354.
Radcliffe, Anna. 271. 302.
»Raeteis« Lemnius'. 289.
Rätien. 288. 434.
Rätoromanisch. 451.
Rafael. 187.
»Ragione poetica« Gravinas. 276.
Ramus, Petrus. 222.
Rannaigecht. 115. 126.
Rappresentazione, Sacra. 181. 182. 189. 190.
Ratpert von St. Gallen. 8.
Raynouard, François. 302.
»Reali di Francia«. 180.
Rechtschreibung s. Orthographie.
Rechtsliteratur, Irische. 87ff.
»Recueillements poétiques« von Lamartine. 316.
»Recuerdos del tempo viejo« Zorrillas. 420.
»Reden über Livius« Machiavellis. 185.
Rees, Daniel. 127.
Reformation. 436.
— in Frankreich. 222.
—, Einfluß der, auf die keltischen Idiome. 25. 40.
—, —, auf das Keltentum Irlands. 51.
—, —, auf die Insel Man. 110.
— in Spanien. 220.
Réfugiés. 239.
Regnard, Jean. 245.
Régnier, H. 377. 378.
Reid, Thomas. 295.
*Reims.* 464.
Reina, M. 423.
Religiöse Literatur, Bretonische. 133. 136.
—, Kornische. 132.

Religiöse Literatur, Schottisch-gälische. 109.
—, Walisische. 120. 128.
Rembrandt, Harmensz. 354.
Rémusat, Charles de. 311.
Renaissance. *181. 238. 436.
—, Französische. *221. 252.
»Renaissance« von Gobineau. 408.
Renan, Ernest. 303. 307. 351. 353. 354. *357. 362. 367. 368. 399. 408. 410.
Renard, G. 356.
Renard, Roman de. 152. 153.
Renaut de Montauban. 146.
Renduel, Verlag. 311.
»René« von Chateaubriand. 333.
Rennes. 31.
»Repas du lion« von Curel. 407.
»République, La« Bodins. 224.
Rétif de la Bretonne. *267. 390.
Retz, Kardinal von. 231.
Revolution, Französische. 270f.
»Revue critique«. 352.
»Revue des deux mondes«. 311. 378. 414.
»Revue de Paris«. 311. 382.
Rhein. 139. 140.
Rhétorique, Rhétoriqueurs. 162. 225.
Rhiwallon. 121.
»Rhonabwys Traum«. 60. 62. 117. 118.
Rhydderch in Peniarth. 114.
Rhŷs Cain. 125.
Rhŷs Gôch Eryri. 124.
Rhŷs Gôch ab Rhiccerd. 122.
Rhys ab Gruffydd. 46. 116.
Rhŷs Meigen. 123.
Rhŷs ab Tewdwr. 14.
»Ricahembra« von Tamayo y Baus. 424.
Ricemarchus. 120.
Richard III. 53.
Richard Löwenherz' Kreuzfahrt. 151. 154.
Richardson, Samuel. 263. 265. 278.
Richelieu, Armand Duplessis Duc de. 229. 232. 236. 239. 254.
Richepin, Jean. 378.
Richeut und ihr Sohn. 152.
Richter in Wales. 58.
»Rime« Tassos. 192.
»Rime« und »Rime nuove« von Carducci. 411. 412.
»Rime e Ritmi« Carduccis. 413.
»Rinderraub von Cualnge«. 35. 50. 66. 68. 69. 84. 95.
Rinuccini. 196.
Risorgimento. 273. 280.
Rivarol. 253. 272.
Riwal. 133.
Rob Donn. 107.
Robert von Neapel. 177.
Robin Ddu. 124.
Rod, Edouard. 393. *394.
Rodenbach, Georges. 379.
Römer. 17. 18. 35. 138. 447.
Rojas, Fernando de. 210. 219. 235.
Roland. 146. 200.
Rolandslied. 147. 148. 159. 182. 200. 201.
Rom. 140. 179. 410.
Romains des französischen Theaters. 246.
Roman, Französischer. 148ff. 160. 228. 234. 240. 265. 321ff. 382ff.
—, Italienischer. 415ff.
—, Spanischer. 210. 426.
—, — und italienischer Ritter- und Hirten-. 187. 199. 202. 209.
»Roman comique, Le« Scarrons. 235.
»Roman de la Momie« von Th. Gautier. 323.
Roman des Quête du Saint Gréal. 118.
»Roman russe, Le« von Vogüé. 369.
»Romancero general« Duráns. 343.
Romanen. 11.
Romanesca, Die. 190.
Romania, Entstehung der. 138.
—, Ausdehnung der. 447.
Romanisch, Verhältnis von, und Latein. 454.
Romanos, Mesonero. 346. 420.
Romantik. 435. 436.
— in Frankreich. 295ff.
— in Italien. 334ff.
— in Portugal. 347ff.
— in Spanien. 344ff.
Romanze. 168. 200. 201. 204.
Romanzen-Sammlungen, Spanische. 343.
Ronsard, Pierre. 226. 227. 228. 249. 251. 265. 311. 317. 319. 371. 372.
Rosa, Salvatore. 197.
»Rose, Die«, Romanzyklus d'Annunzios. 414.
Rosenroman. 158. 223.
Rosmini, Antonio Graf. 335. 416.
Rosny, J.-H. 393.
Ross, Th. 100.
—, William. 107.
Ross Alithre, Klosterschule von. 90.
Rosselli, Frau. 417.
Rossini, Gioachino Antonio. 303.
Rostand, Edmond. *408. 426.
Rotrou, Jean de. 236.
»Rouge, Le, et le noir« Stendhals. 326.
Rouget de Lisle, Joseph. 271.
»Rougon Macquart« Zolas. 386. *388. 390.
Roumanille, Joseph. 320. 379. 380.
Rousseau, Jean-Jacques. *225. 252. 254. *260. 264. 266. 269. 270. 272. 274. 282. 315. 324. 326. 333. 354.
Rovetta, G. 417.
Royer-Collard, Pierre Paul. 305.
Rudel, Jaufré. 155. 156.
Rudolf von Ems. 152
Rueda, Lope de. 214.
Ruiz, Juan. 201.

Rumänien. 290. 430.
Rumänisch. 453.
Ruman mac Colmain. 94.
Rußland, Einfluß von, auf die französische Literatur. 369.
Rutebeuf. *156. 165.
Rutter, Archidiakonus. 111.
»Ruy Blas« von V. Hugo. 329.
Ruzzante. 189.

## S.

Saavedra, Ángel de, Herzog von Rivas. 344. *345. 346. 349.
Sacchetti. 180.
Sachsen. 12 18. 19. 30. 52. 53. 60. 99. 115.
Sängerschule, St. Gallener. 8.
Sagas, Isländische. 64.
Sagen, Irische. 82 ff.
—, Kymrische. 117 f.
Sagenerzählung in der Bretagne. 60.
— in Irland. 67 f. 80.
— in Wales. 59.
Sainete. 286. 287. 425.
Saint-Amant. 234.
Sainte-Beuve, Charles Augustin. 311. 313. *319. 352. *353. 356. 421.
St-Evremond. 249.
Saint-Hilaire, Geoffroy de. 306.
St. Pierre, Bernardin de. 263. 267.
Saint-Simon, Claude Henri Comte de. 306.
»Salammbô« von G. Flaubert. 323. *384.
Sales, François de. 224.
Salesbury, William. 128.
Salmantiner. 287.
»Salome« von Wilde. 408.
Salons, Französische. 253.
»Saltair na Rann«. 90.
Saltrey, Henry (?) von. 120.
Salvá. 343.
Samain, A. 378.
»Sămănătorŭl«. 433.
Sammelhandschriften, Altirische. 79.
Sancho Panza. 212.
Sanctis, Francesco De. 410.
Sand, George. 319. 320. 321. *323. 345. 346. 383. 384. 392
»Sang des Lateinervolkes« von Alecsandri. 432.
Sannazaro, Jacopo. 182. 191. 209.
Santillana, Iñigo Lopez de Mendoza, Marqués von. 203. 439.
Sanz, Julian. 421.
»Sapho« von Daudet. 395.
*Saragossa.* 463.
Sarcey, Francisque. 403. 404.
Sardisch. 450.
Sardou, Victorien. 400.
*Sarmatia.* 463. 464.
»Satire Ménippée«. 224.
»Satires« Boileaus. 241.
Saucourt, Schlacht von. 145.
Savonarola, Girolamo. 180.
Scarron, Paul. 210. 235. 237. 244. 247.
*scēlide.* 57. 61. 62.
»Schädel, Der« von Buchanan. 109.
Schauspiel s. Theater.
Scheffel, Joseph Victor. 8.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. 306.
Schelmenroman, Spanischer. 210. 228. 235.
Schenkung Konstantins. 179.
Schérer, Edmond. 352. *369.
Schiller, Friedrich. 140. 258. 263. 267. 288. 299. 300. 301. 302. 303. 327. 423. 424.
Schincai. 292.
»Schlacht von Finntrāig«. 66. 95.
»Schlafbarden, Die Gesichte des« von Wynne. 128.
Schlegel, August Wilhelm. 299. 301. 344.
Schleiermacher, Friedrich Ernst Daniel. 297.
Schnaderhüpfel. 200.
Schneider, Sascha. 407.
Schopenhauer, Arthur. 208. 368.
Schotten. 33. 40. 70. 71. 72.
Schottische oder albanogälische Sprache. 102.
Schottland, Das Keltische in. *24. 40. 41. 51. 70. 98.
Schrift, Altbritische. 125.
—, Irische. 9.
—, Schottische. 98.
Schriftlateinisch. 454.
Schriftsprache, Französische. 150. 162. *468.
—, Italienische. 186 f. 336. *468.
—, Rumänische. 431. 469.
— in Spanien und Portugal; in Graubünden und Tirol. 469.
»Schuster und König« Zorrillas. 349.
Schwanenritter, Mythus vom. 147.
Schwank in der französischen Literatur. 152.
Schweiz, Literatur der französischen. 381.
—, Sprachverschiebungen in der. 448.
»Schwertfeger, Der, von Santarem« von Garrett. 347.
Scott, Walter. 52. 160. 302. 308. 312. *321. 325. 335. 339. 344. 346.
Scotti, Scottia. 18. 19.
Scottia minor. 19. 24. 25. 98.
Scribe, Eugène. 327. *330. 400.
Scūap Chrābuid (Scopa Devotionis) von Colgu. 89.
Scudéry, Madeleine de. 234. 235. 236.
Scuola siciliana. 169.
Seaan von Knoidart. 99.
Seaforths, Clan der. 105.
Seandàna von J. Smith. 102.
»Secchia rapita« Tassonis. 195.
Secentismo. 194. 196. *197. 275.
Second sight. 108.

»Secretum meum« Petrarcas. 175.
Sedaine, Michel-Jean. 269. 285.
Sedulius Scottus. 8. 89.
Scetreffen zwischen Elliot und Thurot, Gedicht über ein. 111.
Seiscentismo. 207.
»Semaine, La« Dubartas'. 228.
Sem Tob. 423.
Sénancourt. 302.
*sencha*. 57.
Sencha, Richter. 84.
Senchan Torpeist. 51.
Seneca. 188. 193. 205. 215. 229. 241. 242. 250.
»Sepolcri« Foscolos. 333.
Septimius Severus. 138.
»Sépulture« Legouvés 333.
Sepúlveda. 204.
Serao, Matilde. 415.
Serapion. 92.
»Servitude et grandeur militaires« von A. de Vigny. 322.
Servius 80.
Sestine. 155.
Settembrini, Luigi. 410.
Sève. 226.
Severnbucht. 18. 61.
Severuswall. 18.
Sevilla. 220.
*Sevilla*. 464.
Seyssel. 222.
Shakespeare, William. 51. 218. 232. 243. 252. 254. 256. 263. 267. 268. 276. 280. 285. 297. 302. 303. 312. 327. 328. 331. 354. 408. 420. 437.
Shelley, Percy Bysshe. 414.
Sheriffmuir, Schlacht von. 104.
Shropshire, Grafschaft. 28.
Sidneys »Arcadia«. 234.
Siebenbürgen. 431.
Sigmondi. 439.
Signorelli, Luca. 174.
»Silvanire« Mairets. 235.
Simwnt Vychan. 124. 125.
Sinclair, A. Maclean. 103.
Singspiel, Französisches. 269.
—, Spanisches. 286.
Sinlan, Abt von Bangor. 5.
Siôn Kent. 124.
Siôn Tudur. 124.
Sirmium. 139.
Sirventes. 144. 155. 156.
Sittenkomödie s. Tendenzdrama.
Skandinavien, Einfluß von, auf die französische Literatur. 369.
Skene, W. J. 115.
»skimble-skamble«. 116.
Skolien, Walisische. 127.
Smith, J. 102. 108.
Société polie in Frankreich. 233. 235.
»Soeur Philomène« von E. und J. Goncourt. 385.
Somerset. 30.
Sonett. 168. 169. 182. 226. 241.
Soniou s. Volkslied, Bretonisches.
Sophokles. 188. 241. 242. 250. 420.
Sophonisbe. 229.
— Mairets. 235.
»Sotilega« Peredas. 427. 428.
Sotties. 167.
Soulary. 320.
Souvestre, Emile. 136.
Sozialismus in der französischen Literatur. 306.
Spanien. 142. 200. 419 ff.
—, Mundarten von. 452.
—, Einfluß von, auf die italienische Literatur. 187. 198.
—, Französischer Einfluß auf. 282.
—, Germanischer Einfluß auf. 141.
Spanier. 140.
Spanisch. 452.
»Spectacle dans un fauteuil« von A. de Musset. 331.
»Spectator«. 254.
Spencer, Herbert. 368.
»Spiegel der Beichte«. 133.
»Spiegel des Todes«. 133.
Spottlieder, Bardische. 50.
—, Französische. 144.
Sprachen, Die romanischen. 142. *447 ff.
Sprachverein, Italienischer. 419.
Sprichwörter, Mannische. 111.
—, Schottische. 108.
—, Walisische. 127.
*Stabiae*. 462.
Staël, Germaine Necker baronne de. 254. 256. 260. 272. 294. 295. *298. 312. 334. 337. 349. 352. 369. 397. 430.
Stammesgeschichten, Irische. 86.
Statius, P. Papinius. 149.
Statuta de Rothelan. 116.
Stegreifdichtung, Italienische. 198.
Stegreifposse, Italienische. 195. 199. 214.
»Stello« von A. de Vigny. 322. 328.
Stendhal s. Beyle, Henri. 298.
»Stern, Der,« von Eminescu. 434.
Sterne, Lawrence. 263.
Stewart von Killin, James. 109.
— von Luss, John. 109.
Stil, Der süße, neue. 170. 171.
Stokes, Whitley. 74.
Stone, Jerome. *99. 100.
»Storia della letteratura italiana« von De Sanctis. 410.
»Storia delle Belle Lettere in Italia« von Giudice. 332.
»Stoßkarren des Essigmannes« Merciers. 269.

Stowe Missal. 79.
Strabo. 55. 56.
Straparola. 188.
Strauß, David Friedrich. 358.
Streitgedicht, Höfisches französisches. 144.
Strophe, Irische. 63.
Stuart, John Roy. 105.
Stuarts, Haus der. 26.
Südfrankreich, Germanischer Einfluß in. 141.
Südfranzösisch. 452.
Sully-Prudhomme, René-François-Armand. 317. *373. 378. 400.
»Suspiros e saudades« Magalhães'. 348. 350.
Swift, Jonathan. 256.
»Syllabus«. 368.
Symbolisten. 375. 407.
»Système de la nature« Holbachs. 259.

## T.

Tacitus, P. Cornelius. 56. 256.
Tadg Mōr hūa Cellaig (O'Kelly). 94.
Taglied. 144.
Taillandier, Saint-René. 303. 368.
Tāin Bō Cūalngi s. Rinderraub von Cualnge.
Taine, Hippolyte. 306. 308. 327. *354. 357. 361. 362. 365. 367. 368. 387. 396.
Taldir = F. Jaffrennou.
Taliessin. 46. 52. 114. *115. 116. 119.
Tamayo y Baus, Manuel. 424.
Tansillo. 188. 195.
Tanz im alten Frankreich. 143.
Tartanplaid. 105.
»Tartuffe« Molières. 244. 245.
Tasso, Torquato. 188. 190. *192. 194. 195. 206. 207. 215. 220. 277. 287.
Tassoni, Alessandro. 193. 195. *196. 198. 233.
Taylor. 254.
Teachdaire gaelach, An. 109.
»Teatro español anterior á Lope« Böhls de Faber. 344.
Tecosca Cormaic. 93.
»Telemach« Fénelons. 240. 249. 252.
»Temora«. 100.
»Temps, Le, et la vie« von Adam. 393.
Tendenzdrama. 401f. 406. 417.
Tennyson, Alfred Lord. 16.
Terentius Afer, P. 10. 183. 215. 229.
Teresa de Jesús. 207. 208.
Teresah, Frau. 417.
»Terra, La, dei morti« Giustis. 340.
»Terre, La« von Zola. 398.
Terzine. 168.
Testament, Altes, in bretonischer Sprache. 136.
—, —, in irisch-gälischer Sprache. 90.
—, —, in kornischer Sprache. 132.
—, —, in Manx. 110.
—, —, in schottisch-gälischer Sprache. 41. 109.
Testament, Neues, in bretonischer Sprache. 136.
—, —, in irisch-gälischer Sprache. 40. 90.
—, —, in kornischer Sprache. 132.
—, —, Luthers Übersetzung. 40.
—, —, in Manx. 110.
—, —, in schottisch-gälischer Sprache. 41. 109.
—, —, in walisischer Sprache. 128.
»Testament, Das, des Morann mac Mōin an seinen Sohn Feradach«. 93.
»Teufel, Der hinkende« V. de Guevaras. 208.
Texte, J. 370.
Theater, Bretonisches. 133. 134.
—, Deutsches. 300.
—, Französisches. 162ff. 228ff. 235f. 242ff. 267ff. 327ff. 400ff.
—, Hof-, zu Ferrara. 183.
—, Italienisches. 181. 188ff. 195. 276. 338. 340 416.
—, Kornisches. 131.
—, Rätisches. 290.
—, Rumänisches. 293.
—, Spanisches. 213ff. 284ff. 345ff. 423ff.
—, Walisisches. 125f.
»Théâtre, Du« Merciers. 269.
»Théâtre en liberté« von V. Hugo. 329.
Théâtre-libre Antoines. 404.
Théâtre de l'Œuvre. 405.
Theben, Sage von. 149.
Thermopylen. 17.
Thesenstück s. Tendenzdrama.
Thessalien. 17.
Theuriet, André. 392.
Thibaut IV., König von Navarra. 156.
Thierry, Augustin. *308. 366.
Thiers, Louis-Adolphe. 305. *307. 311
Thomson, James. 263.
Thrakien. 17.
Tiberius, Kaiser. 47.
Tieck, Ludwig. 301.
Tierepos, Französisches. 152.
Tiermärchen, Tiersage. 153.
Tigernach, Abt von Clonmacnois. 85. 86.
Tillier, Claude. 305.
Tiraboschi, Girolamo. 273.
»Tirant lo blanch«. 199.
Tirso de Molina. 219. 346. 347.
Tizian, Vecellio. 187. 192.
Tocqueville, Alexis. de. *308. 367.
Tod der Söhne Uisnechs und der schönen Deirdre. 98.
Toleranzedikt s. Nantes, Edikt von.
Tolstoi, Leo Graf. 324. 356. 369. 370. 389. 404. 414.
Tommaseo, Niccolo. 339. *340.
Torna, Barde. 94.

Torres de Naharro, Bartolomé. 214. 215.
Torrien, A. 136.
Totenklage um Curoi mac Dari. 46. 115.
— um König Niall. 94.
— um Tadg Mōr hūa Cellaig. 94
Totentanz. 160.
Totman. 6.
Toulouse, Dr. 366. 390.
Traditionalismus. 396.
»Tränen des heiligen Petrus« Tansillos. 195.
Tragikomödie. 229. 235. 237.
Tragödie s. Theater.
Transactions of the Gaelic Society of Inverness. 109.
Traum des Maxen Wledig. 117.
— des Rhonabwy. 117.
Travers. 289.
»Trésor du felibrige« Mistrals. 380.
Tréguier. 42. 134. 448.
Triaden, Altirische gnomische. 93.
—, Walisische. 127.
*triban.* 115.
»Trionfi« Petrarcas. 174.
»Trionfo della morte« d'Annunzios. 414.
Trissino, Giangiorgio. 187. *188. 191. 192. 229.
Tristan und Isolde. 118. 148.
»Tristi amori« Giacosas. 417.
»Trois filles, Les, de M. Dupont« von Brieux. 406.
Troja, Geschichte von. 149. 292.
»Trophées, Les« von Hérédia. 373.
Troubadours. *154. 199. 202. 468.
Troude. 136.
Trouvères. 156.
»Trovador« von Gutierrez. 345.
Trovatori. 169.
*Troyes.* 464.
Trubert. 152.
»Trunkenheit der Ulsterleute«. 69.
Tschudi, Aegidius. 288.
Tūatha Dē Donann. 80. 83.
Tudur Aled. 124.
Tuotilo von St. Gallen. 8.
Turgenieff, Iwan. 323. 324. 357. 369.
Turlogh O'Carolan. 51.
Turoldus. 147.
Tyard. 226. 227.
Tynwald. 27

## U.

Übersetzungen der antiken Literatur, Französische. 222.
— der *Igannati,* Französische. 226.
—, Rumänische. 293.
Uhland, Ludwig. 155. 303. 309. 431
Uisnech 98.
Ulbach, Louis. 382.
Ulster. 20. 83. 86. 101.
Umbrisch, Einfluß des, im Lautsystem der italienischen Mundarten 457
»Universaltheater« Feijóos. 283.
»Unmöglichste von allen, Das« Lopes de Vega. 217.
»Unterhaltsame Reise« Rojas'. 210.
»Unterhaltung der Alten, Die«. 68. 85 95
Urard mac Coise. 57.
Urien Reged. 115.
»Urteile, Falsche« Caratnias 88
»Utopia« Morus'. 222.

## V.

Văcărescu, J. 293.
Valdés, Juan de. 188. 207. 210.
—, A. Palacio. 427.
Valencia. 142.
»Valentine« von G Sand. 323.
Valera, Juan. 426.
Valla, Lorenzo 179.
Valladolid. 220.
»Valsolda« von Fogazzaro 415.
Vandalen. 139.
Vanini. 196.
Vannes, Diözese. 31. 43. 134. 448.
Varano. 280.
Vaten. 35. 46. 47. *55.
Vaudeville. 165. 218. 246. 330.
Vaugelas. 232.
Vaughan, Robert. 114.
Vauvenargues, Luc de Clapier, marquis de. 260.
Vega Carpio, Felix Lope de. 195. 205. 210. *215. 219. 220. 238. 284. 285. 425.
»Veglie, Le, di Neri« von Fucini. 415.
Vegliotisch. 451.
Veilchenroman. 149
*velis.* 56.
Venantius Fortunatus. 50.
»Venus d'Ille« Mérimées. 322.
»Verbrechen des Philologen Sylvestre Bonnard« von France. 399.
Verdi, Giuseppe. 345.
Verga, Giovanni. 415. 416.
»Vergangene Tage« von Ganea. 432
Vergilius Maro, P. 4. 10. 67. 80. 85. 130. 149. 173. 175. 178. 188. 192. 193. 206. 228. 229. 246. 250. 279.
Verhaeren, Emile. 379.
Verismus. 335. 415.
Verlaine, Paul. 373. 376. *377
»Verre d'eau, Le« von Scribe. 330.
Verri. 275.
vers libres. 376.
Verso sciolto 279 280 333
Vervins, Friede von. 221.
»Verwandlungslied« der Magalé. 289

Vespasian. 47.
Viaud, Julien = Loti, Pierre.
Vicente, Gil. 213. 214.
Vico, Giovanni Battista. 273. 309.
Victor Emanuel von Italien. 410.
Victoria, Tagebücher der Königin. 109.
Vidal, Peire. 155.
»Vie de Jésus« Renans. 358. 361. 368.
»Vie littéraire, La« von France. 364.
»Vie parisienne« von Offenbach. 400.
Vielé-Griffin. 378.
Vierzehnsilbler, Spanischer. 200. 201.
Vigny, Alfred de. *316. 321. 322. 327. *328. 341. 372. 433. 462.
Vikinger. 63. 68. 81. 84. 86.
Villani, Giovanni. 170.
*-villard, -ville, -viller* in Ortsnamen. 464.
Villemain, Abel François. 301. 306.
Villemarqué, Th. H. de la. 134.
Villers, Charles. 264. 299. 349.
»Villes, Les trois« Zolas. 389.
Villon, François. 95 *161.
Vinci, Leonardo da. 183.
Vinet, Alexandre. 369f.
»Vinti, I« Vergas. 415.
»Vipère« Lecontes. 372.
Virgil, der Ire, der Geometer 7.
»Virginia« von Tamayo y Baus 424.
Visio Fursaei und V. Tnugdali. 72. 90.
— Fulberti. 124.
»Visión de fray Martín« von Nuñez de Arce. 423.
»Vision des Mac Conglinne«. 90.
Visionen in der Literatur Irlands. 72 87. 90.
»Visioni« Varanos. 280.
»Visions, Les«, Lamartines. 315.
»Vita nuova« Dantes. 171. 176.
Vives, Luis. 220.
Vlăhuță, A. 434.
Völkerwanderung. 435. 436. 451.
Vogüé, Melchior de. 369. 409.
Voiture, Vincent de. 234.
Vokalismus des Altkeltischen. 37.
— des Irischen und Britischen. 43.
»Volere e potere« Lessonas. 418.
Volkslied, Bretonisches. 135f.
—, Französisches. 162. 376.
—, Irisches. 95.
—, Italienisches. 168.
—, Rätisches. 289.
—, Schottisches. 99. 100. 107.
Volksliteratur, Deutsche. 300.
—, Französische mittelalterliche. 143.
—, Italienische mittelalterliche. 168.
—, — des Humanismus. 180.
—, Rumänische. 291f. 432.
—, Spanische mittelalterliche. 200.
Voltaire, François Marie Arouet. 230. 232. 252. 253. 254. *255. 259. 265. 267f. 274. 276. 278. 280. 282. 293. 352.
»Voyage en Amérique« Chateaubriands. 296.
»Voyage de M. Perrichon« von Labiche 400.
»Voz do propheta« von Herculano. 348.
Vulgärlatein. 454.

## W.

Wace. 15. 60. 63.
Wagner, Richard. 16 368. 373. 376.
»Wahnsinn oder Heiligkeit?« Echegarays. 425.
Walachisch. 453.
Wales. 12. 19. *27. 40. 42. 45. 47. 51. 54. 58. 60. 61. 62. 70. 71. 72.
Waliser s. Kymren.
Wallace, William. 41.
Walther von der Vogelweide. 157.
»Wanderung der lästigen Schar, Die«. 51.
Watteau, Antoine. 251.
Weihnachtsspiel. 164. 213.
Weisen, Die sieben, von Rom. 121.
Welsche. 139. 140. s. auch Wales.
»Welt, Kleine, der Gegenwart« und »der Väter« von Fogazzaro. 415.
Weltliteratur. 294. 350.
Weltschmerz. 266.
»Werben um Etain, Das«. 68.
Werner, Zacharias. 300. 301. 302.
»Werther« Goethes. 266. 332. 344.
Westgoten. 139. 140. 141.
Widmann, Josef Victor. 316.
Wieland, Christoph Martin. 281. 299.
Wilde, Oskar 408.
Wilhelm der Eroberer. 14. 15.
Wilhelm von Poitiers. 153.
Willehalm. 148.
Williams, Edward. 48. 125.
—, William. 128.
Wilson, Th. 110.
Winckelmann, Johann Joachim. 264.
»Winter, Der« von Buchanan. 109.
Wörterbuch der Académie Française. 232.
— der Königl. spanischen Akademie. 283.
Wolfram von Eschenbach. 15. 148. 152
Wortschatz, Gallische, iberische, griechische, germanische und arabische Einflüsse im romanischen. 458ff.
—, Romanischer. 461f.
»Wunsch, Der, des alten Barden«. 102.
Wyn, Eifion. 77.
Wynne, Ellis. 128.

## Y.

Young, Bischof. 101.
—, Edward. 264. 287.
*ystorawr.* 59.

## Z.

Zacharias, Papst. 7.
*Zane.* 190. 217.
Zanella, Giacomo. 411.
Zárate, Gil de. 345.
Zarzuela. 286. 425.
Zeitschriften, Gälische. 109.
Zeitungen, Französische. 231.
—, —, im 19. Jahrhundert. 311.
Zendrini, Bernardino. 411.
»Zerstörung von Da Dergas Palast«. 69. 72.
»Zerstörung Trojas, Die«. 62. 85.
Zeuß, Caspar. 3. 11. 74.
Zola, Emile. 314. 320. 336. 353. 355. 368. 385. *386. 391. 392. 393. 398. 403. 414. 415. 427. 429.
Zorrilla, José. *348. 350. 420. 423
Zschokke, Johann Heinrich Daniel. 302.
»Zunge, Die ewig neue«. 90.

## ERRATA.

Seite 154 Zeile 7 u. 10 lies Ludwig VII. statt VI.
„ 200 „ 30 Compostela statt -ella.
„ 324 „ 27 lies Eliot statt Elliot.
„ 330 „ 35 (1852) statt (1892).
„ 346 „ 35 den Sänger statt dem Sänger.
„ 348 „ 20 lies Magalhães statt Magelhães; ebenso 350; 1.
„ 348 ff. lies Zorrilla statt Zorilla.

Druck von B. G. Teubner in Dresden.

LaRom.
Z725r

194172

Author Zimmer, Heinrich and others

Title Die romanischen Literaturen und Sprachen.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU